

51302

3" 002/950



1988 JUN 7

# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1984 • XXXIII. ÉVF. 1—2. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1984/1 — 2.

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,  
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

#### Százéves a Magyar Történelmi Képcsarnok 1884—1984

RÓZSA GYÖRGY:	A Történelmi Képcsarnok és a magyar történettudomány .....	1
CENNERNÉ WILHELM GIZELLA:	A magyar történelem képes forrásainak sajátosságai .....	6
BASICS BEATRIX:	A történelembárázolás módjai és a Történelmi Képcsarnok gyűjteménye .....	12
BAKÓ ZSUZSANNA—SZENTES		
ANDRÁS:	A szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum képzőművészeti gyűjteménye .....	16
SZABÓ LÁSZLÓ:	A miskolci Herman Ottó Múzeum képtára .....	25
BATÁRI FERENC:	Az 1914-es budapesti török szőnyeg kiállítás .....	37

### KUTATÁS

KOVÁCS ÉVA:	Hansse Melluel párizsi ötvös (1413) .....	42
BALOGH JOLÁN:	Középkori építészetünk kérdéseiről: Magyar-szekely templomvárak. Az erdélyi vajda vára .....	46
JÁVOR ANNA:	Melegh Gábor Bécsben (1817—1832) .....	51
CS. HORVÁTH HILDA:	Kozma Lajos: „A nagy szonáta” című rajzsorozata 1908-ból .....	58
PÁLOSI JUDIT:	Ferenczy Noémi falikárpitjai hazai és külföldi kiállításokon az 1920-as években .....	65

### ADATTÁR

GROTTE ANDRÁS:	Egy verejtékes pohár a 17. századból .....	75
VALKÓ ARISZTID:	Kismartoni festők vetélkedése a 18. században .....	76
MOJZER MIKLÓS:	Az idősebb Grassalkovics Antal jegyzéke a birtokain végzett építkezé- sekről, 1771-ből .....	78
GYÖRGY PÉTER—PATAKI GÁBOR:	Újabb adatok Hegedüs Béla képeinek sorsáról .....	81

### SZEMLE

<i>Farbaky Péter:</i> Az építész Raffaellóról a jubileumi év alkalmából .....	83
<i>Hajnóczy Gábor:</i> Cesare Cesariano és a Vitruvius-szöveg hagyomány a reneszánszban. Vitruvio, De Architectura. Traslato, commentato et affigurato da Cesare Cesariano. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiere, Como, 1521. Facsimile, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1981 .....	86
<i>Cennerné Wilhelmb Gizella:</i> Marianne Frodl-Schneemann: Johann Peter Krafft. Herold Verlag, Wien—München 1984 .....	89
<i>Bibó István:</i> Boros László: A pécsi székesegyház Pollack-féle átépítésének története. Baranyai Helytörténetírás, 1981, 293—352. — Különnyomatként: Baranyai Levéltári füzetek 24, Pécs 1982 .....	90
<i>Sisa József:</i> Feszl Frigyes 1821—1884. Kiállítás a Budapesti Történelmi Múzeumban 1984. július 25—szeptem- ber 16. ....	91
<i>Bánszkykő Kiss Éva:</i> Werner Josef Schweiger: Wiener Werkstätte. Kunst und Kunsthandwerk 1903—1932. Ed. Christian Brandstätter, Wien 1982 .....	93
<i>Poszler Györgyi:</i> Honismeret — önismeret. Kelemen Lajos: Művészettörténeti Tanulmányok (I. Bukarest 1977, II. Bukarest 1984) .....	94

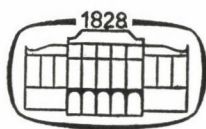


51302

51302/390

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXXIII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



# TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1984. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Bakó Zsuzsanna—Szentés András:</i> A szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum képzőművészeti gyűjteménye...	16
<i>Balogh Jolán:</i> Középkori építészetünk kérdéseiről: Magyar-székely templomvárak. Az erdélyi vajda vára .....	46
<i>Basics Beatrix:</i> A történelemábrázolás módjai és a Történelmi Képcsarnok gyűjteménye.....	12
<i>Batári Ferenc:</i> Az 1914-es budapesti török szőnyeg kiállítás .....	37
<i>Biathová, Katharina:</i> Maliarske prejavy stredovekého Liptova. Tatran, Bratislava 1983. Ism. Kerny Terézia ..	187
<i>Bibó István:</i> Boros László: A pécsi székesegyház Pollack-féle átépítésének története. Baranyai Helytörténetírás, 1981. ....	90
<i>Boros László:</i> A pécsi székesegyház Pollack-féle átépítésének története. Baranyai Helytörténetírás, 1981. Ism.: Bibó István .....	90
<i>Boros László:</i> A zicsi templom festményei: Bücher Xavér Ferenc művei 1786-ból.....	248
<i>Buzási Enikő:</i> A barátság-motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben.....	212
<i>Cennerné, Wilhelmb Gizella:</i> ism.: Marianne Frodl-Schneemann: Johann Peter Krafft. Herold Verlag, Wien—München 1984. ....	6
<i>Cennerné, Wilhelmb Gizella:</i> ism.: Marianne Frodl-Schneemann: Johann Peter Krafft. Herold Verlag, Wien—München 1984. ....	89
<i>Farbaky Péter:</i> Az építész Raffaellóról a jubileumi év alkalmából.....	83
<i>Farkas Attila:</i> Barokk ötvöstárgyak az esztergomi főegyházmegye vidéki plébániáin.....	141
<i>Feld István ism.: G. Sándor Mária:</i> Reneszánsz Baranyában. Akadémiai Kiadó, Budapest 1984.....	283
<i>Frodl-Schneemann, Marianne:</i> Johann Peter Krafft. Herold Verlag, Wien—München 1984. Ism. Cennerné Wilhelmb Gizella .....	89
<i>Garas Klára ism.: Anna Petrova-Pleskotová:</i> Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Veda Vydateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava 1983. ....	178
<i>Garas Klára</i> hatvanöt éves. Bibliográfia .....	237
<i>Gerics József:</i> Szent István királlyá avatásának körülményeiről.....	97
<i>Glatz, Anton C.: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej galérie. Fontes 1. Bratislava 1983. Ism. Végh János .....</i>	279
<i>Grotte András:</i> Egy verejtékes pohár a 17. századból.....	75
<i>Grotte András:</i> Kísérlet néhány magyarországi ötvösjege feloldására.....	164
<i>György Péter—Pataki Gábor:</i> Újabb adatok Hegedűs Béla képeinek sorsáról.....	81
<i>Hajnóczy Gábor:</i> Cesare Cesariano és a Vitruvius-szövegahagyomány a reneszánszban.....	86
<i>Horváth Hilda, Cs.: Kozma Lajos:</i> „A nagy szonáta” című rajzsorozata 1908-ból.....	58
<i>Jávor Anna:</i> Meleg Gábor Bécsben (1817—1832).....	51
<i>Jávor Anna:</i> Kracker Bécsben. 1719—1744/46.....	197
<i>Kelemen Lajos:</i> Művészettörténeti Tanulmányok (I. Bukarest 1977, II. Bukarest 1984.) Ism. Poszler Györgyi ..	94
<i>Kerny Terézia ism.: Katarina Biathová:</i> Maliarske prejavy stredovekého Liptova. Tatran, Bratislava 1983. ....	187
<i>Kiss Éva, Bánszkyne ism.: Werner Josef Schweiger:</i> Wiener Werkstätte. Kunst und Kunsthandwerk 1903—1932. Ed. Christian Brandstätter, Wien 1982.....	93
<i>Kolba Judit—Lovag Zsuzsa:</i> A szombathelyi egyházmegye ötvösművészeti emlékei.....	117
<i>Kovács Éva:</i> Hansse Melluel párizsi ötvös (1413).....	42
<i>Kovács Éva:</i> Bocskai István „loretói koronája”.....	114
<i>Lovag Zsuzsa—Kolba Judit:</i> A szombathelyi egyházmegye ötvösművészeti emlékei .....	117
<i>Mikó Árpád ism.: Ríznica Zagrebačke Katedrale. Muzejski prostor, 1983. (kiállítás-katalógus).....</i>	189
<i>Mojzer Miklós:</i> Az idősebb Grassalkovics Antal jegyzéke a birtokain végzett építkezésekről, 1771-ből.....	78
<i>Mojzer Miklós:</i> Franz Anton Hillebrand második (elpusztult) terve az esztergomi primási székhelyhez.....	255
<i>Nagymihályi Géza:</i> Ikonosztázion töredékek Északkelet-Magyarországon .....	241
<i>Nemes Mária:</i> Magyarország első panoptikonja: a budapest-óbudai selyemgombolyító manufaktúra.....	261
<i>Pálosi Judit:</i> Ferenczy Noémi falikárpitjai hazai és külföldi kiállításokon az 1920-as években.....	65
<i>Pataki Gábor—György Péter:</i> Újabb adatok Hegedűs Béla képeinek sorsáról.....	81
<i>Petrová-Pleskotová, Anna:</i> Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Veda Vydateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava 1983. Ism. Garas Klára .....	178
<i>Poszler Györgyi ism.: Honismeret — önismeret. Kelemen Lajos: Művészettörténeti Tanulmányok (I. Bukarest 1977, II. Bukarest 1984.) .....</i>	94
<i>Rózsa György:</i> A Történelmi Képcsarnok és a magyar történettudomány.....	1
<i>Sándor Mária, G.: Reneszánsz Baranyában. Akadémiai Kiadó, Budapest 1984. Ism. Feld István.....</i>	283
<i>Schöner Alfréd:</i> A Pokol Traktátusa. Miniatúra-sorozat a nagykanizsai héber nyelvű kéziratok könyvben a 18. század végéről .....	271
<i>Schweiger, Werner Josef:</i> Wiener Werkstätte. Kunst und Kunsthandwerk 1903—1932. Ed. Christian Brandstätter, Wien 1982. Ism. Bánszkyne Kiss Éva .....	93
<i>Sinkó Katalin:</i> Néhány magyar akadémia-allegória .....	169
<i>Sisa József:</i> Fesz Frigyes 1821—1884. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 1984. július 25—szeptember 16. ....	91
<i>Szabó László:</i> A miskolci Herman Ottó Múzeum képtára.....	25
<i>Szatmári Gizella:</i> Dinnert Ferenc szobrász és kőfaragó (1820—1894).....	174
<i>Szentés András—Bakó Zsuzsanna:</i> A szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum képzőművészeti gyűjteménye.....	16
<i>Szilágyi András:</i> Erasmus Bergmann és Johann Weidner úrvacsorai kannái a 17. századból.....	153
<i>Takács Imre:</i> Corona Vladislaviana avagy Corona Coronensis. Tomkó János kézirata 1626-ból Bocskai István második, későgotikus koronájáról .....	102
<i>Valkó Arisztid:</i> Kismartoni festők vetélkedése a 18. században.....	76
<i>Valkó Arisztid:</i> Művészeti események Kismartonban 1805-ben.....	166
<i>Végh János ism.: Anton C. Glatz:</i> Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej galérie. Fontes 1. Bratislava 1983. ....	279



## MUTATÓK

*A dőlt számok képekre utalnak*

### MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aba, plébániatemplom 254  
 Acsád, kehely 131  
 — kenettartó 125, 136  
 — oltárkereszt 135  
 Ádamos, famennyezet 95  
 Alsó-Sebes, mellékoltárkép 207, 211  
 Ancona, lazaretto 268, 269  
 Apátistvánfalva, kehely 3  
 Arad, 1848—49-i ereklyemúzeum 3  
 Árkos, templomvár 48  
 Ásványráró, úrmutató 139, 142, 143, 150, 151  
 Augsburg, ötvösség 131, 132, 140  
  
 Bácsa, kehely 150  
 Bajna, kehely 146, 147, 150, 151, 152  
 — ötvöstárgyak 141  
 — úrmutató 142, 142, 143, 151  
 Bajót, kehely 150  
 Balassagyarmat, börtön 265, 266, 267  
 — templom, ötvöstárgyak 141  
 Balatonkeresztúr, freskó 254  
 Barka, szobrok 280  
 Bártfa, Városi Múzeum 161, 162, 281  
 Bath, „District National School” 269  
 Bécs, Ágoston-rendiek temploma, Casa Santa 104  
 — Akademie der bildenden Künste 51, 52, 52, 53, 56  
 — Archiv 51, 56, 208, 209  
 — Kupferstichkabinett 52, 53, 56, 200, 202, 203, 208, 209, 210, 211  
 — Albertina, 56, 200, 207, 208, 209, 210  
 — Belvedere 90, 208  
 — Cabaret Fledermaus 93  
 — Diözesanmuseum 186  
 — Erzsébet-apácák temploma 198  
 — Graben, Pestsäule 197, 210  
 — Haus-, Hof und Staatsarchiv 3  
 — Historisches Museum der Stadt Wien 233  
 — jezsuita egyetem, freskó 202, 209, 210  
 — Karlskirche 256  
 — Kriegsarchiv 3  
 — Kunsthistorisches Museum 227, 229, 231, 233  
 — Narrenturm 262, 268, 270  
 — Österreichisches Barockmuseum 209, 210, 215  
 — Österreichisches Handelsmuseum 38, 41  
 — Österreichisches Museum für angewandte Kunst 94  
 — Österreichische Nationalbibliothek 3  
 — ötvösség 132, 133, 134, 135, 136, 140  
 — Schatzkammer 103, 104, 113, 116  
 — Schottenkirche 197, 210  
 — St. Stephan, Dompfarrkanzlei 208  
 — oltárkép 186  
 — Secession 65, 73, 93  
 — Szent Mihály plébánia 197, 198, 202, 208, 209, 210  
 — Votivkirche terve 92  
 — Várostitörténeti Múzeum 3  
 — Wiener Stadt- und Landesarchiv 51, 54, 56, 57, 208  
 — Wiener Werkstätte 93, 94  
 Bedő, ikon 245, 246, 246, 247  
 Belgrád, Szerb Ortodox Egyház Múzeuma 116  
 Benczurfalva, kehely 150  
  
 Bérbaltavár, kehely 133  
 Berethalom, szőnyegek 38  
 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,  
 — Kupferstichkabinett 199, 208, 210  
 — Wiltschek Galéria 71, 72, 73  
 Bernecebaráti, úrmutató 150  
 Beszterce, evangélikus templom, szőnyegek 38  
 Besztercebánya, egykori jezsuita templom, oltárkép 184  
 — ötvösség 153, 153, 154, 158, 162  
 Bethlen, vár 48  
 Bolkács, ev. tpl., szőnyegek 38  
 Bozsok, püspöki kápolna, kehely 137, 139  
 — — úrmutató 129  
 — Szent József tpl., kehely 133  
 — — úrmutató 126  
 Bögöte, kehely 136  
 Brassó, fekete tpl. keleti szőnyegek 38  
 — korona 102, 103, 104, 112, 113  
 — ötvösség 161, 162  
 Bratislava ld. Pozsony  
 Breslau (Boroszló) ötvösség 136, 140  
 Brno, Alt-Brünn-i augusztinusok képe 210  
 — dominikánus (Szt. Mihály) tpl. 205, 209  
 — Moravská galerie 205, 205, 209, 210, 211  
 — Parnasszus-kút 197, 210  
 — Státní Archiv 208  
 Brünn ld. Brno  
 Budajenő, kehely 150  
 Budaörs, cibórium 150  
 — kehely 150  
 — ötvöstárgyak 141  
 — úrmutató 150  
 Budapest, Buda, egykori domonkos kolostor 6, 11  
 — — ötvösök 127, 140  
 — — Vár szoborleletei 6  
 — Budapesti Történeti Múzeum 193  
 — — adattára 269  
 — — Feszli-kiállítás 91, 92, 93  
 — Dohány utcai zsinagóga terve 92  
 — Egyetemi Könyvtár 3, 87  
 — Ernst Múzeum 72  
 — — aukciói (1923, 1920) 231, 232  
 — Evangélikus Országos Múzeum 161  
 — Fleischmann és Weber villája 91  
 — Iparművészeti Múzeum 37, 37, 38, 38, 39, 40, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 117, 138  
 — Kőbányai plébániatemplom terve 92  
 — Nemzeti Szalon 67  
 — Magyar Nemzeti Galéria 28, 33, 36, 51, 54, 54, 56, 69, 138, 175, 175, 176, 181, 188, 208, 212, 214, 218, 221, 223, 224, 231, 232, 233, 280, 283  
 — Magyar Nemzeti Múzeum 116, 117, 161, 164  
 — — Történelmi Képcsarnok 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 15, 218, 220, 230, 231, 232  
 — Magyar Országos Levéltár 77, 78, 166, 169, 189, 269  
 — Mátyás templom 146  
 — Pest, Akadémia terve 92  
 — Pest, ev. templ. 56, 154, 262  
 — Pest, megyeháza 90  
 — — német színház terve 92



- — Neugebäude 268
- — Nemzeti Múzeum 90
- — Országháza 91, 92
- — ötvösök 129, 140
- — Vigadó 91, 92
- Óbuda, filatórium 261, 264, 269
- — selyemgombolyító manufaktúra 261, 262, 262, 263, 263, 264, 265, 265, 269
- Országház 91, 92
- Országos Széchényi Könyvtár 192, 193, 194, 195
- Ráth György Múzeum 40
- Szabó Ervin Könyvtár 88
- Szépművészeti Múzeum 181, 205, 208, 209, 210, 237, 238
- Szervita templom és rendház terve 92
- Várkert Bazár 12
- Bückeburg, Schloß 209
- Büssü, freskó 254
- Bystre u Policky, oltárkép 210
- Celldömölk, bencés apátsági templom, dobozka, koronák 136
  - — kehely 135
  - — oltárkereszt 135
  - — úrmutató 133, 135, 139
  - — votívtárgyak 125, 126, 127, 131, 132, 135
- Chantilly, Musée Condé 43, 43, 45
- Città di Castello, Raffaello-kiállítás 85
- Csehimindszent, kehely 138, 139
- Csénye, kehely 133, 136
- Csekelaka, református templom, szőnyegek 38
- Cserkút, tpl. falképei 6
- Csipkerek, kehely 136, 139
- Csolnok, kehely 150
- Csönge, ev. tpl., kehely 120
- Danzig, ötvösség 136, 140
- Debrecen, Nagytemplom 50
  - piarista templom 179, 181
  - Szent Anna tpl. 187
  - Szent András tpl. 47, 47, 48, 50
- Dejtár, cibórium 150
- Dénesfalva, domborművek 281
- Diód vára, kápolna 49
  - — oszlopfő 48, 49, 50
- Diósgyőr, Madonna 280
- Dorog, ötvöstárgyak 141
- Dozmat, kehely 135
- Drágelyalánk, kehely és cibórium 150
  - ötvöstárgyak 141
  - úrmutató 150
- Dubrova, falképek 188
- Dunaremete, cibórium 150
  - kehely 150
- Dunaszeg, kehely 150
- Edelény, freskók 187
- Edinburgh, Bridewell 269, 270
- Eger, Kracker síremléke 208
  - Papi Szeminárium 182
  - ortodox tpl. ikonosztázionja 242
  - székesegyház, stallumok 194
- Egervár, kehely 134
  - úrmutató 123, 123, 134
- Egyed, freskó 254
- Egyházasdaróc, kehely 125
- Egyházashetye, kehely 120, 120
- Érsekivádkert, kehely 150
  - ötvöstárgyak 141
  - úrmutató 150
- Esztergom, Bakócz kápolna 255, 256, 259
  - Bibliotheca 193
  - Érseki Szeminárium 182
- Esztergom, főegyházmegye, ötvöstárgyak 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152
  - Főszékesegyházi Kincstár 141
  - Keresztény Múzeum 5, 141
- oszlopfők 6
- Primási Levéltár 187
- primási székhely 255, 256, 256, 257, 258, 259, 260
- Vármúzeum 192
- Feketehalom, templomvár 47
- Feldebrő, altemplom 78
- Felgyógy, címerdíszes oszlopfő 49, 50
- Fertőd, Esterházy kastély, freskók 187
- Fertőrákos, püspöki kastély, freskók 178, 187
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana 85
  - Casa Buonarroti 85
  - Palazzo Pandolfini 83, 85
  - Palazzo Pitti 84, 85
  - Palazzo Uguccioni 84
- Fogaras, ref. tpl., szőnyegek 38
- Frain, Althan-kastély 197, 210
- Fraknó, kálvária 77
- Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut 56
- Galánta, plébánia tpl. 184
- Galgóc, Erdődy tulajdon, Vay Ádám képe 4, 5
- Galgóc, Jézus születése-dombormű 283
- Gánóc, Madonna 280
- Garamszentkereszt, Szent Kereszt tpl. 138
- Garsten bei Steyr, apátsági tpl. 209
- Gasztony, kehely, cibórium 134, 136
- Gencsapáti, füstölő 136
  - kehely 126
  - monstrancia 139
  - ötvöstárgyak 125
- Gencsapáti-Apáti, cibórium 138
- Gernyeszeg, Teleki-kastély, szőnyegek 38
- Gogánváralja, festett famennyezet 95
- Graz, Szt. Martin, falképek 207, 211
  - Landesmuseum Joanneum 209, 210
  - ötvösség 136, 140
- Gyöngyös, Chevra-lap 273
- Gyöngyösfalu-Ludad, úrmutató 136
- Gyöngyösfalu-Pöse, kehely 136
  - — patena 139
- Győr, székesegyház, freskó 250
  - — kelyhek 138
  - Székesegyházi Könyvtár 193, 195
  - Szent Ignác tpl. 210
  - Xantus János Múzeum 254
- Győrladomér, cibórium 150
- Győrvár, talpas kereszt 136
- Győrzámoly, kehely 150
  - úrmutató 150
- Gyulafehérvár, fejedelmi palota 95
- Hagyárosbörönd, cibórium 136
  - kehely 135
- Hatvan, árvaház 78
  - Gombosi-majör 78, 78
- Hédervár, cibórium 150
  - kehely 150
  - ötvöstárgyak 141
- Hegyfalu, kastély, képek 230, 234, 235
- Héreg, cibórium 147, 149, 150
  - kehely 147, 149, 150, 151, 152
- Héthárs, Mária-főoltár 281, 282
- Heves, plébániatemplom 184
- Homoródszentmárton, templomvár 47, 47
- Hont, kehely 150
  - úrmutató 150
- Horvátnádálja, kehely 126, 136
- Hosszúmező, templomvár 47
- Hosszúperesztég, kehely 138
- Hődnitz, oltárképek 211
- Hőgyész, kastély 17
- Hradisch, premontrei apátság 210
- Ikervár, kehely 133
- Iliny, kehely 150
- Illyefalva, templomvár 48
- Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 56, 209



- Ipswich, börtön 269  
 Isztambul, Topkapı-Szerály-Múzeum 116  
 Ivánc, plébánia, kehely 129, 133, 136  
 Izsákfa, kehely 135  
 Izsákfalva, gyertyatartó 281
- Jablonca, pl. tpl., képek 186  
 Jád, ev. tpl., szőnyeg 38  
 Ják, templom kapuzata 190  
 Jánosháza, kehely 129, 137  
 — ötvös képkeret 125  
 Jaromeritz, Questenberg-kastély 187, 202, 209, 210
- Káld, ötvös képkeret 125, 131, 137, 138  
 Kántorjánosi, ikon 244, 245, 245, 246  
 Kapolcs, freskók és főoltárkép 251, 253, 254  
 Karakó, gyertyatartó 135  
 Karancság, kehely 150  
 Karcfalva, templomvár 46, 46, 49  
 Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv 47  
 Kassa, dóm, dombormű 6  
 — — főoltár 280  
 — dominikánus tpl., freskó 184, 185, 186  
 — ferences tpl., főoltárkép 183, 186  
 — Mária halála dombormű 280, 283  
 — Múzeum 24  
 — ötvösök 120, 140  
 Kecskemét, Katona József Múzeum 67  
 Kékkő, pl. tpl., oltárképek 186  
 — várkapolna oltárképe 187  
 Kelnek, ev. tpl., szőnyegek 38  
 Kemence, úrmutató 150  
 Kemenesszentmárton, réz kehely 137  
 Kemenesmihályfa, kehely 131  
 Kemenesszentpéter, harang 126  
 — kehely 137  
 Kenyeri, úrmutató 131  
 Kézsmárk, főoltár 280  
 — Madonna 281  
 Királyfa, Pálffy-kastély, kápolna, oltárkép 184  
 Kisbajcs, ötvöstárgyak 141  
 Kisbény Földvár, középkori épületplasztika 6  
 Kislomnic, Madonna 280  
 Kismarton, festők 76, 77  
 — kastély 47, 166, 167, 167  
 — kismartonhegyi barokk templom 77  
 Kisoroszi, kehely 150  
 — úrmutató 139, 143, 143, 150, 151  
 Kisszeben, főoltár 280  
 — Múzeum 181  
 Kolozsvár, Erdélyi Múzeum 96  
 — ereklyemúzeum 3  
 — főter 95  
 — Múzeum 48, 49  
 — Szent Mihály tpl. 95  
 — Újságíróklub 69  
 — Unitárius Kollégium, szőnyeg 38  
 Komjáti, Grassalkovics-kastély 78  
 Kovászna, ref. tpl., szőnyegek 38  
 Kőhalom, ev. tpl., szőnyegek 38  
 Köln, Kunstgewerbemuseum 161  
 Körmend, úrmutató 131  
 Körmöcbánya, Félholdon álló Madonna szobra 283  
 — ötvösség 142  
 Körösfő, ref. tpl., szőnyegek 38  
 Kőszeg, Jézus Szíve tpl., cibórium 131, 137  
 — — gótikus tárgyai 138, 140  
 — — patena 131  
 — ötvösök 125, 140  
 — Szent Jakab tpl., ampolnák 121, 131  
 — — feszület 137  
 — — gótikus tárgyai 138, 140  
 — — gótikus kelyhe 118, 119  
 — — kehely 124, 133, 134, 139  
 — — monstrancia 139  
 — — örökmécs 135  
 — Tábornokház 138  
 — zárdatemplom, kehely 135
- Kőszegpaty, kehely és pixis 137  
 Kőszegszerdahely, kehely 133, 135, 137  
 Krajna-Cierne, fatemplom, ikon 243  
 Krakó, piarista tpl., freskók 186  
 — Székesegyházi Kincstár 116  
 Krasznahorka, vár, Keresztvitel 279  
 Kvacany, falképek 188
- Lakhegy, kehely 137  
 Lečzyca, ferences tpl., freskók 186  
 Leibic, Két püspökszent-oltár 281  
 — szobrok 280  
 Lelesz, freskók 187  
 Lemberg, Przemysl Múzeum, szőnyegek 40  
 Lenti, plébánia, kehely 131, 137  
 Levelek, ikon 243, 244  
 Linz, Deutschordenskirche 198, 208, 210  
 Lipárt, kehely 133, 137  
 Lőpcse, „Európai Művészet — 1927” c. kiállítás 69, 70  
 — Museum der Bildenden Künste 233  
 Lipót, kehely 150  
 Liptószentanna, falképek 188  
 Liptószentandrás, Szt. András-oltár 188  
 — Szent László-freskók 188  
 Liptószentkereszt, Mária-oltár 188  
 Liptószentmária, falképtöredék 188  
 Lőpészentadorján, feszület 137  
 Ljubljana, Narodna Galerija 210  
 London, British Museum 86  
 — Heym Gallery 231  
 — magántulajdon 231  
 — Victoria and Albert Museum 66  
 Loretó, Bocskai István koronája 114, 114, 115, 116  
 — Casa Santa 102, 104, 105, 113  
 Lovászi, oltárkereszt 138  
 Lőcse, Havas Boldogasszony-oltár 283  
 — Kálvária 280, 281  
 — ötvösség 128, 131, 140  
 — szobrok 281  
 — Szent Katalin oltár 283  
 Ludányhalászi, kehely 145, 147, 150, 151  
 Ludrófalva, freskók 188  
 — Mária koronázása-oltár 188  
 Lvov, Bibliotek Akademii Nauka 209
- Magyargéc, cibórium 150  
 Magyarzszeződ, kehely 137  
 Máramaros, Moisei kolostor, ikon 242  
 Márévár, vár 283, 284  
 Máriabesnyő, kapucinusok függőkertje 78  
 Márianosztra, kehely 150  
 — úrmutató 150  
 Márkháza, cibórium 150  
 Marosnagyfalak, ref. tpl., szőnyegek 38  
 Marosvásárhely, Teleki Könyvtár 223, 232, 236  
 Mátraverebély-Szentkút, úrmutató 150  
 Medgyes, szőnyegek 38  
 Melk, Szent Miklós mellékoltár 210  
 Milano, Brera 85  
 — Museo Poldi Pezzoli 115, 116  
 — Ospedale Maggiore 87  
 — S. Maria Sopra San Celso 87  
 Miskolc, avasi ref. tpl., török szőnyeg 37, 41  
 — Borsod-Miskolci Közművelődési és Múzeum Egye-  
 sület 25, 34  
 — Borsod-Miskolci Múzeum 25  
 — Herman Ottó Múzeum, ikon 245  
 — — képtára (Miskolci Képtár) 25, 26, 28, 33  
 — ortodox tpl. ikonosztázionja 242  
 — Petró Sándor gyűjteménye 28, 29, 30, 32, 33, 34  
 Monok, freskók 187  
 Monostorapáti, freskók 251, 253, 254  
 Montecassino, monostor 97, 98, 100, 101  
 Mosonszentmiklós, templom 248  
 München, Bayerische Staatsbibliothek 87  
 — szőnyegkiállítás 38  
 — Schatzkammer der Residenz 116



- Nádasladány, Nádasdy-kép 231  
 Nagybajcs, kehely 150  
 — ötvöstárgyak 141  
 Nagybánya, István Szálló nagyterme 69  
 Nagybörzsöny, kehely 150  
 Nagydisznód, ev. tpl., szőnyegek 38  
 Nagydobos, ikon 242, 243, 245  
 Nagysánizsa, Chevra Kadisa könyv 271, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278  
 Nagykölked, kehely 135  
 Nagymaros, ötvöstárgyak 141  
 — útmutató 150  
 Nagymizdó, óntál 124  
 — útmutató 132, 137  
 Nagyoroszi, cibórium 150  
 — kehely 150  
 — útmutató 143, 143, 145, 150, 151  
 Nagyőr, András-szobor 281  
 Nagypetri, ref. tpl., szőnyeg 38  
 Nagysáp, ötvöstárgyak 141  
 Nagysimony, corpus 138  
 — kehely 124, 137  
 Nagysink, ev. tpl., szőnyegek 38  
 Nagyszeben, Brukenthal Múzeum 40, 323, 236  
 Nagyszombat, egyetem allegóriája 169, 170  
 — ötvösök 129, 131, 140  
 Nagytalmács, ev. tpl., szőnyegek 38  
 Nagyvárád, középkori vára 47, 48  
 Nádpatak, ev. tpl., szőnyeg 38  
 Namiest, hídszobrok 205  
 Nápoly, Palazzo Perelli 266, 268, 270  
 Németlipcse, oltár 280, 282  
 — szobrok 280  
 Neu Reisch, Szent Gerlacus-kép 209  
 New York, Metropolitan Museum, szőnyegkiállítás 37, 38, 41  
 Nick, templom, kehely és monstrancia 126, 137  
 — — patena 137  
 Nógrádmárcal, cibórium 150  
 Nógrádmegyer, kehely és cibórium 150  
 Nova, plébánia, kehely 120, 132, 134, 137, 138  
 — útmutató 135  
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 160, 161, 162, 209, 240  
 — ötvösség 136, 140  
 — Salvator-oltár 280  
 Nyárádszentlászló, egyház, török szőnyeg 95  
 Nyírbátor, stallum 193, 195  
 — vár 284  
 Nyíregyháza, Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény 244, 245  
 Nyőgér, gótikus kehely 119  
 Nyul, freskó 254  
 Okolicsnó, főoltár 188  
 Ormándlak, filiális tpl., kehely 131  
 Ostffyasszonyfa, kehely 137  
 Ószelec, királyszobrok 281  
 — Fájdalmas Krisztus 281  
 Ozmánbukk, kehely 135  
 Ozora, vár 284  
 Öcs, templom, freskó 251, 252, 253, 253  
 Órhalom, útmutató 150  
 Óriszentpéter, kehely 137  
 Örkény, vendégfogadó 78, 78  
 Ötvöskónyi, vár 284  
 Pácsony, kehely 131  
 Pannonhalma, alapítólevél 97, 98, 99, 100, 101  
 Pápa, ötvösök 127, 140  
 — plébániatemplom 56, 254  
 Pápóc, útmutató 137  
 Párizs, Galerie J. Bucher Myrber 82  
 — Hall au Blé 267, 268, 269, 270  
 — Hotel Dieu terve 267, 269  
 — sebészeti akadémia anatómia terme 268, 269  
 — szőnyegkiállítás 38, 41  
 — Világkiállítás 93  
 Pécel, Ráday-kastély 187  
 Pecöl, kehely 133, 139  
 Pécs, Bedő-gyűjtemény 34  
 — irgalmasok temploma 230  
 — Janus Pannonius Múzeum 33, 229, 234  
 — püspökvár 283, 284  
 — székesegyház 90, 91  
 — — Corpus Christi kápolna 254  
 — Tompa-gyűjtemény 34  
 — Ubrizsi-gyűjtemény 34  
 Pécsvárad, vár 284  
 Péliföldszentkereszt, cibórium 150  
 — útmutató 144, 145, 150, 151  
 Pernye, kehely 131  
 — ötvöstárgyak 125  
 Pétervására, freskó 187  
 Petrikeresztúr, kehely 125  
 Philadelphia, Pennsylvania Museum, szőnyegkiállítás 38, 41  
 Pienza, fejedelmektartó 116  
 Polony, Kegyelem trónja 281  
 Pornóapáti, kehely 133  
 — ostyatartó 125  
 Pósa, filiális tpl., kehely 131  
 Pozsony, kapucinus tpl., oltárkép 185, 186  
 — Nemzeti Galéria (Slovenská Národná galéria) 218, 222, 232, 279  
 — nyári palota freskói 187  
 — ötvösök 129, 140, 142  
 — primási palota, kápolna 185  
 — székesegyház, freskók 182  
 — Theresianum 254  
 — trinitárius anyaház 149  
 — Városi Múzeum 3  
 Prága, Chevra Kadisa, freskó 273, 277  
 — Hoschek-gyűjtemény 182  
 — Nemzeti Galéria (Národní galerie), Archiv 209  
 — — grafikai gyűjtemény 200, 209  
 Prázsmár, ev. tpl., szőnyeg 38  
 Privigye, piarista tpl., oltárkép 181  
 Püski, cibórium 145, 146, 151  
 Püspökmolnári, kehely 137  
 Rábagyarmat, kehely 135  
 Rábahídvég, gyertyatartók 132  
 — útmutató 137  
 Rábakethely, kehely 137  
 Rábapáty, kehely 133  
 Rábaszenttamás, patena és kehely 139  
 Radnótfája, ref. tpl., szőnyeg 38  
 Rádós, ev. tpl., szőnyeg 38  
 Radvány, Mányoki Rákóczi-kepe 5  
 Rečič-Kardas, pl. tpl., főoltárkép 202  
 Rennes, Musée des Beaux Arts 181  
 Regensburg, Wallhalla 174  
 Répceszentgyörgy, útmutató és kehely 129, 137  
 — örökmécs 137  
 Riegersburg, Khevenhüller-kastély 198, 208, 210  
 Rígyác, kehely 131, 137  
 — útmutató 136, 140  
 Riomfalva, ev. tpl., szőnyeg 38  
 Róma, Barcaccia 259  
 — Bibliotheca Hertziana 83  
 — Campidoglio, Palazzo dei Conservatori 83, 85  
 — Capella Chigi 84  
 — Chigi-istálló 83  
 — Collegium Illiricum 102  
 — „Il vascello” villa 259, 260  
 — melletti Giral-di-villa 259  
 — Museo di Roma 232  
 — Palazzo Alberini 83, 84  
 — Palazzo Branconio dell’Aquila 83, 84  
 — Palazzo Brescia 83, 84  
 — Palazzo Ducale 85  
 — Piazza del Popolo 84  
 — Propaganda Fidei Congregatio 102  
 — San Giovanni dei Fiorentini 84  
 — San Ignazio, freskók 186

- San Luigi dei Francesi 259
- San Martino ad Arcum Septimi 259
- Sta Maria dell Anima 209
- San Silvestro in Capite 116
- Szent Péter templom 84
- Trinita dei Monti 259
- Vatikáni Könyvtár 195
- Vatikán, Bibliotheca Ottobiana 102, 112
- Vatikáni Múzeum 83
- Vatikáni palota 84
- Via Giulia, Raffaello háza 83, 84
- Villa Madama 84
- Roßau, Liechtenstein kerti palota 197
- Rozsnyó, ötvösség 131, 140
- Rum, cibórium 135
  - kehely 137
  - talpas kereszt 134, 137
  - úrmutató 135, 137
- Rüsz, ev. tpl., szőnyegek 38
- Salgótarján, Mihályfi-gyűjtemény 34
- Salomvár, kehely 137
- Salzburg, Carolino Augusteum 181
  - Mirabell kastély 197, 210
- Sankt Gallen, kolostor 86
- Sárisáp, kehely 150
- Sáromszombat, ref. tpl., szőnyegek 38
- Sárospatak, ikon 245
  - Rákóczi-vár 33
- Sárvár, Szent László plébánia, ereklyetartó 134, 135
  - Szent László tpl., kehely 124
  - Szent Miklós plébánia, kehely 133
- Sasvár, pálos templom, freskó és oltárképek 180, 181, 182
- Säusenstein, tpl., freskók 187
- Schwabach, főoltár 280
- Segesvár, óvárosi tpl. szőnyegek 38
- Selmecbánya, ev. tpl. 160
  - ötvösség 131, 140, 142, 155, 156, 158, 160, 161, 162
- Sepsiszentgyörgy, ref. tpl., szőnyeg 38
  - templomvár 46, 46, 49
- Siklós, vár 284
- Simontornya, freskó 254
  - vár 284
- Sitke, kelyhek 125, 132, 133, 134, 135, 135, 137
  - úrmutató 129, 135, 136, 137
- Sloup, freskó 187
- Somorja, freskók 186
- Sopron, ötvösök 126, 140
  - Storno-gyűjtemény 164
  - Zichy—Meskó palota 216, 217, 231
- Sorokpolány, kehely 137
- Stražnice, oltárkép 210
- Stuttgart, szőnyegkiállítás 37, 38, 41
- Svábfalva, szobrok 280
- Szabolcs, epitáfium 281
- Szamosújvár, vár 48
- Szarvaskend, plébánia, gótikus kehely 119
- Szárhegy, kastély 95
- Szászbogács, ev. tpl., szőnyegek 38
- Szászhermány, ev. tpl., szőnyegek 38
- Szászsebes, ev. tpl., szőnyegek 38
- Szécsény, úrmutató és kehely 150
- Szécsényfalu, cibórium 150
- Szécsisziget, gótikus kehely 119
  - ereklyetartó 129
  - úrmutató 137
- Szeged, Móra Ferenc Múzeum 198, 200, 201, 202, 204, 205, 205, 206, 207, 208, 209, 210
  - Zsótér Andor gyűjteménye 208
- Székelvderzs, templomvár 47, 48
- Székelvzáldobos, ref. tpl., szőnyeg 38
- Székesfehérvár, ötvösök 127, 140
- Szekszárd, Béri Balogh Ádám Múzeum, képzőművészeti gyűjtemény 16, 24, 218, 231
  - freskók 254
- Szeleste, örökmécs 135
- Szemenyesömjén, úrmutató 137
- Szentantalfa, oltárképek 254
- Szentendre, Ferenczy Múzeum 67, 70, 71
  - ortodox tpl. ikonosztázionja 242
  - templom, ötvöstárgyak 141
- Szentgál, oltárkép 253, 253, 254
  - angyal 251, 252, 253
- Szentgotthárd, cibórium 131
  - ereklyetartó 135, 136, 137
  - kehely 133, 135, 138
  - navicula 135
  - úrmutató 136, 140
- Szentgyörgyvölgy, kehely 133
  - úrmutató 137
- Szepeshely, freskó: Károly Róbert koronázása 6
  - Mária halála-oltár 281
- Szepesszentlőrinc, szobrok 281
- Szepesszombat, főoltár 281
- Szigetvár, freskó 248, 250
- Szliács, Köpenyes Mária 188
- Szmrecsány, oltárok 188
- Szob, cibórium 150
- Szombathely, domonkos tpl., ereklyetartó 127
  - — kehely 132
- Szombathely, egyházmegye, ötvösemlékek 117—140
  - Egyházmegyei Könyvtár, keresztelői érmek 124
  - Főszékesegyházi Kincstár, ereklyetartók 125, 127, 135
    - — gyertyatartó 126
    - — kanna 127, 129
    - — kelyhek 122, 122, 125, 128, 131, 133, 134
    - freskó 248
    - ötvösök 124, 140
    - székesegyház, ezüst kanna 124
    - — fedeles kupák 136, 140
    - — feliratos ötvöstárgyak 137
    - — kehely 133, 134, 135
    - — kézi gyertyatartó 135
    - — kézmosótál 132
    - Szent Erzsébet tpl., ampolnák és tálca 135
    - — kehely 137
    - Szent Márton tpl., ereklyetartó 124
    - — kelyhek 133, 137
- Táblás, ev. tpl., szőnyegek 38
- Tamási, freskók 254
- Táplánszentkereszt, kehely 131, 137
- Tarján, cibórium 146, 147, 150, 151, 152
- Tát, cibórium 150
  - ötvöstárgyak 141
- Tata, Kuny Domokos Múzeum 218, 231, 232
- Técső, kerített templom 47, 47
- Tésa, cibórium 150
- Tihany, freskók 254
- Tófej, kehely 137
- Tokod, cibórium 150
  - kehely 148, 149, 150, 151, 152
  - monstrancia 139, 145, 150, 151
  - ötvöstárgyak 141
- Tolcsva, ikon 244, 244
- Toponár, freskó 248
- Torda, rk. tpl. 48
  - város 50
- Tordinze, pl. tpl., oltárkép 202
- Torniszentmiklós, monstrancia 129
- Tótszentmárton, kehely 135, 137
- Tótszerdahely, kehely 133
- Töketeres, freskók 187
- Tömörd, tpl., monstrancia 131, 139
  - kehely 133, 138, 139
  - feszület 138
- Tövis, ferences tpl., sírkő 48, 49, 50
- Türe, ref. tpl., szőnyeg 38
- Udvarhely, vár 48
- Urbino, Raffaello-kongresszus 85
- Ürmény, Beleznay-kúria 78
- Vác, diadalív 268
  - katedrális 268



Vágszentkereszt, Szent Kereszt tpl. 138

Vajdakamarás, ref. tpl., szőnyeg 38

Vajta, templom 16

Vál, templom 16

Választút, kastély 95

Vámoscsalád, kehely 131

— patena 138

Vámosmikola, cibórium 150

Vámosszabadi, kehely 150

Várad középkori vára 50

Várfalva, vár 48

Varsány, kehely 150

Vaskeresztes, feszület 138

— kehely 133, 138

Vassurány, ampolnatálca 129

Vasszentmihály, kehely 125

Vasszilvagy, patena 138

— úrmutató 127, 130

Vasvár, kehely 134

Velence, gróf Berchtold Artur gyűjteménye 4

Vép, kelyhek 122, 123, 131, 138, 139

Versec, selyembolyító tervei 263, 263

Veszprém, egyházműzeumi Múzeum 181

— volt ferences tpl., freskók és főoltárkép 251, 252,

253, 254

— Püspöki Levéltár 254

— székesegyház, oltárképek 254

— Szent Anna kápolna 254

Vidombák, ev. tpl., szőnyegek 38

Visegrád, rk. tpl., kehely és cibórium 150

— — ötvöstárgyak 141

— — úrmutató 150

— vár ábrázolása 13

Víszák, kehely 138

Vízakna, ref. tpl., szőnyegek 38

Vörösberény, freskók 248, 251, 253

Vranov nad Dyje ld. Frain

Vukovár, Szentháromság-kép 211

Weiden, oltárkép 209

Wien, ld. Bécs

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 86

Wolfstahl, pl. tpl., freskó 180, 182, 187

Zágráb, Archiv Hrvatske 193

— püspöki palota, freskók 190

— székesegyház, kincstár 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195

— — stallumok 193, 194

— — Szentháromság oltár 194

Zalaboldogfa, kehely 138

Zalaegerszeg, Főplébánia, kehely 129

— Mária Magdolna tpl., kehely 124, 125, 126, 135

— — útmutató 129, 135

Zalaegerszeg-Olad, gyertyatartó 135

— — kehely 135

— — úrmutató 139

Zalaerdőd, paténa 129

Zalaszentgyörgy, kehely 138

Zalatárnok, kehely 138

Zamárdi, templom, festés 254

Zanat, templom, gótikus kehely 117, 119

Zára, San Simeone 116

Zemplén vára 49, 50

— vártemplom 47, 47, 48

Zics, rk. tpl., festményei 248, 248, 249, 249, 250, 250,

251, 251, 252, 252, 253, 254

Znaim, dominikánus tpl., oltárképek 210

— kapucinus tpl., főoltárkép 210

Zólyom, vár, falkép 281

Zwetl, mellékoltárkép 205

Zsámbék, templom 92

Zsédény, plébánia, gótikus kehely és paténa 117, 119,

120

## MŰVÉSZEK SZERINT

### FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aachen, Hans von 7

Aba-Novák Vilmos 35, 36

Alkmaari Mester 282

Alt, Rudolf 10

Altomonte, Martino 202

Ameling, Friedrich von 54

Amigoni, Jacopo 239

Amman, Jost 13

Amos Imre 36, 36

Arnold, Josef 52, 56, 57

Auerbach, Karl 203

Asseretto, Gioacchino 210

Bachmayer, Michael Alexander 254

Baeck, Eliás 3, 4

Bakócz-monogrammista 193

Bálint Endre 81

Balkay Pál 171, 172, 174

Balogh József 34

Bán Béla 81

Barabás Miklós 3, 4, 10, 21, 23, 24,

26, 27, 30, 34, 174, 177

Bartus Odón 34

Bastiani, Lazzaro 115, 116

Batoni, Pompeo 229, 230, 236

Beardsley, Aubrey 58

Beller Jakab 187

Bencovich, Pietro 201

Benczur Gyula 22, 24 30, 31, 36,

Bergl, Johann 187, 204, 238, 254

Bergmüller, Johann 200

Bernáth Aurél 36

Bibiena, Antonio Galli da 180, 187,

201, 209, 239

Bigot 239

Binder János Fülöp 10, 10

Blaas, Eugen von 18, 21

Bogdány Jakab 30, 34

Bonhard András 254

Bopovsky-Bujak (Boyack), Johann

Stephan 179, 181, 203

Borsos József 28, 30, 34

Boruth Andor 34

Böhm Pál 21, 23

Braque, Georges 81

Bricci, Basilio 259

Bricci, Plantilla 259

Brocky Károly 51, 54, 56

Bruegel, id. Pieter 237, 238

Bücher Xavér Ferenc 248, 249, 250,

251, 252, 253, 254

Bücher Xavér Ferenc, ifj. 254

Cambiaso, Luca 209

Caravaggio, Michelangelo Merisi 239

Carlone, Carlo Innocenzo 187, 237,

238, 239

Castello, Ithalico de Mediolano,

Francesco 192

Caucig, Franz 52

Chamant, Joseph 180, 181, 187

Chardin, Jean-Baptiste Siméon 237

Cignaroli, Giambettino 239

Cimbal, Johann Ignaz 178, 251, 253,

254

Clovio, Giulio 193, 195

C. M. B. 8

Colombo, Giovanni 56

Cranach, Lucas 161

Custos, Dominicus 7, 13

Czetter Sámuel 10, 11, 169, 171, 174,

225, 233, 237

Czóbel Béla 65

Csik Géza 34

Csontváry Kosztka Tivadar 31, 32, 32,

33, 36

David, Jacques Louis 89

Delacroix, Eugène 240

Derkovits Gyula 34, 36

Dietrich János Miklós 184

Dietz, Fedor 5

Divéky József 94

Diziani, Gaspere 207, 211, 238

Donát János 19, 21, 31, 36

Dorffmaister István 234, 236, 248, 250,

251, 253, 254

Dornetti Ambrus 254

Doyen, Gabriel François 238

Du Meulen, Cornelius 198, 201, 208

Dürer, Albrecht 188, 239, 281

Dürr, Johann 157, 158, 159

Eisik, Jichák 271, 272, 276, 278

Emmrich, Karol 180

Ender, Johann 171, 174

Engl Ferenc 167

Erhardt György János 76, 77

Etgens, Johann Georg 205

Eybl, Franz 10

1488-as Mester 282

Faix András 26, 31

Falkoner Ferenc 16

Fehér József 34

Fendi, Peter 171, 173



- Fényes Adolf 25, 34  
 Ferenczy Károly 31, 32, 36, 72  
 Feszl Frigyes 13  
 Fialka Olga 73  
 Fischer József 166  
 Fischer, Vinzenz 254  
 Fohr, Carl Philipp 56  
 Folfi, Mariotto di Zanobi 85  
 Foppa, Vincenzo 87  
 Frister, Christian 198
- Gedon, Friedrich 200  
 Geiger, Peter Johann Nepomuk 14, 15, 15  
 Gérard, François 89  
 Gimes Lajos 34  
 Giocondo, Fra 87, 88  
 Giorgione da Castelfranco 238, 239  
 Glaser, Georg 203  
 Glatz Oszkár 26  
 Goltzius, Hendrik 24  
 Gran, Daniel 181  
 Grassi, Nicola 186, 187, 239  
 Grimm Rezső 24, 24  
 Grimm Vince 24  
 Grundmann, Bazil 187  
 Gsellhofer, Paul 51, 56  
 Gstettner Zsigmond 76, 77  
 Guarana, Jacopo 239  
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri 209  
 Guglielmi Gregorio 238  
 Gulácsy Lajos 32, 33, 33  
 Gyárfás Jenő 31, 36  
 Györgyi Giergl Alajos 23, 31, 36
- Haan Antal 23, 24  
 Hadik János 218, 232, 235  
 Hall, Pierre Adolph 231  
 Hallart, L. N. de 9, 9  
 Häufler 13  
 Hauzinger, Johann Josef 181  
 Hegedüs Béla 81, 82  
 Heiss, Johann 208, 239  
 Herzog, Anton 201, 203, 207, 209, 210, 211  
 Hesz János Mihály 56, 174  
 Hickel, Joseph 225, 225, 226, 226, 227, 232  
 Hiebner Izrael 7  
 Hofbauer, Ferdinand 52  
 Hollósy Simon 30, 31, 36  
 Hooghe, Romeyn de 161  
 Hosszúfalvi Róza 34  
 Hörman, Theodor von 32, 36
- Imreh Zsigmond 34
- Jakobey Károly 12  
 Jendrassik Jenő 25  
 Joó János 208
- Kalliauer, Anton, 26, 31, 36  
 Kamauf (Gamauf), Ernst Friedrich 181, 187  
 Kamauf (Gamauf), Lorenz Friedrich 181  
 Kandó, Ata 81, 82  
 Kánitz Fülöp Félix 1, 4  
 Kardos Gyula 34  
 Kärbling, Johann Tobias 230, 230, 234  
 Karner József 76, 77  
 Kassák Lajos 33, 81  
 Katzler, Vincenz 24  
 Kauffmann, Angelika 56  
 Keltz, Wolfgang Leonard 197, 198, 201  
 Kern, Anton 239  
 Kézmárki Mester 281
- Kietsch János Ferenc 180, 187  
 Kilian, Philipp Andreas 186  
 Kilian, Lucas 13, 13  
 Kirtschall, Joseph 234  
 Kisfaludy Károly 51, 174  
 Klieber, Joseph 174  
 Klimesch Tamás 228, 229, 233  
 Klimt, Gustav 58, 70  
 Kmetty János 33  
 Kokoschka, Oskar 70  
 Kondor Béla 33  
 Kondor György 81  
 Koroknay Nándor 34  
 Kovács Mihály 23  
 Kozma Lajos 58, 59, 59, 60, 60, 61, 61, 62, 62, 63, 64  
 Köpp Keresztély 76, 77  
 Köpp, Wolfgang 77  
 Körösfői Kriesch Aladár 36, 59  
 Kracker, Johann Lucas 178, 181, 187, 197, 198, 199, 200, 200, 201, 201, 202, 202, 203, 204, 204, 205, 205, 206, 207, 207, 208, 209, 210, 211, 237  
 Krafft, Johann Peter 89, 89, 90  
 Kreuzinger, Josef 56  
 Kriehuber, Josef 56  
 Krinner, Josef Bernhard 180, 182, 187  
 Kupezky, Johann 182, 217, 237, 239  
 Kurz, Josef 180
- Lackner Kristóf 7  
 Lampi, Johann Baptist 51  
 Lándoki Mester 280  
 Latkóczy Lajos 25, 31, 36  
 Lazzarini, Gregorio 239  
 Leicher, Felix Ivo 238  
 Leopold, J. F. 162  
 Liberi, Marco 239  
 Liezen-Mayer Sándor 31, 37, 36  
 Ligeti Antal 13  
 Ligeti Antal 13  
 Limbourg, Jean de 42, 43, 44, 45, 1d.  
 még Manuel, Maluel  
 Limbourg, Paul de 42, 43, 45  
 Linzer György 254  
 Liptószentmáriai mester 188  
 Litomericei Mester 282  
 Lobichler, Franz 56  
 Loth, Karl 198, 202, 207  
 Luksch-Makowsky, Elena 93
- Madarász Viktor 28, 32, 36  
 Makart, Hans 36  
 Maidinger, Johann 254  
 Maître du Saint-Sangue 282  
 Malouel, Jean 42, 45  
 Manfredi, Bartolommeo 239  
 Mansfeld, Johann Ernst 226  
 Manuel, Paul 42, 45  
 Mátyóki Ádám 9, 30, 34, 182  
 Marastoni Jakab 31, 36  
 Marastoni József 12, 13, 13, 14, 14, 15, 24, 36  
 Maratta, Carlo 200, 209, 202  
 Marconi, Rocco 238  
 Mark, Quirin 228, 229, 233  
 Markó Károly, id. 13  
 Maron, Anton von 202, 228, 228, 233, 236  
 Maron, Johann Leopold 198, 202  
 Martelli, Alexander 231  
 Mateóci Mester 188, 280  
 Matham, Jacob 24  
 Maulbertsch, Franz Anton 77, 178, 185, 201, 203, 204 209, 211, 237, 238, 239, 248, 250, 254  
 Maurer, Hubert 254
- Meleghe Gábor 51, 51, 52, 52, 53, 53, 54, 54, 55, 56, 57  
 Memling, Hans 238  
 Mengs, Anton Raphael 56, 209  
 Mertz János 16, 16, 17, 18, 24, 217, 218, 231  
 Mészöly Géza 29, 31, 32, 36  
 Metzner, Georg 217, 218, 231  
 Meytens, Martin van 187, 215, 215, 217, 217, 231, 235  
 Mildorfer, Josef Ignaz 181, 182, 187, 203, 209, 239  
 Moholy Nagy László 33  
 Molitor, Martin von 56  
 Molnár József 13, 14, 14, 15, 23, 24  
 Mössmer, Franz 56  
 Munch, Edward 65  
 Munkácsy Mihály 31, 34  
 Muszinger, Vavrinec 180  
 Müller, Andreas 203  
 Müller, Gustav Adolf 198
- Nagy Sándor 59  
 Nemes Lampérth József 33  
 Némethlipcséi főoltár mestere 188  
 Neugass Izidor 21  
 Noel, Ferdinand 5  
 Nolde, Emil 65  
 Nolli, Carlo 268, 270
- Oeconomio, Aristid 18, 21  
 Oeser, Friedrich 181  
 Okolicsnói Mester 188  
 Olivier, Ferdinand 56  
 Overbeck, Friedrich 54, 56
- Paál László 31, 36  
 Páldi Székely István 10, 10  
 Palko, Franz Anton 182, 184, 187, 203, 238, 240  
 Palko, Franz Xaver Karl 201, 204, 207, 209, 211, 238, 239, 240
- Passarotti, Bartolommeo 209  
 Pallegriani, Giovanni Antonio 238, 239  
 Pencz, Georg 153, 153, 162  
 Perltrott Csaba Vilmos 33  
 Petter, Anton 51  
 Pforr, Franz 54  
 Picasso, Pablo 81  
 Piombo, Sebastiano del 238, 239  
 Pò, Giacomo del 181  
 Pock, Tobias 197, 210  
 Pordenone, Giovanni Antonio 240  
 Pozzo, Andrea 186, 187  
 Preissler, Georg Martin 200  
 Preissler, Johann Justus 181, 187  
 Prenner, Josef Anton von 200, 209  
 Prince, Jean-Baptiste Le 232
- Quadal, Martin Ferdinand 208  
 Querfurt, August 184
- Raffaello Santi 54, 54, 56, 239  
 Rahl, Karl 24, 31  
 Raindl Márton 254  
 Rethel, Alfred 56  
 Réti István 27, 72  
 Reynolds, Sir Joshua 234  
 Ricci, Sebastiano 210, 238 239  
 Richter, Christian 157, 158, 159, 163  
 Rieder, Wilhelm August 51  
 Riepenhausen, Franz és Johannes 56  
 Rigaud, Hyacinthe 231  
 Roos, Johann Heinrich 24  
 Rosa, Gaetano 178, 187  
 Rosa, Salvatore 239  
 Rosenstingl, Sebastian 203, 209  
 Rosier, Anton 180, 182, 184, 185, 186



- Rossi, Pasquale 239  
 Rotari, Pietro 239  
 Rotter, Josef Thadeus 207, 210  
 Rottmayr, Johann Michael 209, 239  
 Rouault, Georges 81  
 Roy, Ludwig van 216, 216, 231, 235  
 Roy, Peter van 201, 209, 239  
 Rubens, Pieter Pauwel 90, 207, 211  
 Rugendas, Georg Philipp 1, 4
- Sadeler, Egidius 11  
 Sadeler, ifj. Egidius 6, 7  
 Salviati, Francesco 86  
 Sambach, Caspar Franz 187, 254  
 Schaffer, Josef 10  
 Schaller, Eduard 52  
 Schaller István 254  
 Scheffer von Leonhardoff, Johann Evangelist 54, 56  
 Scheffler, Christoph Thomas 205  
 Schell, Joseph 203  
 Schiele, Egon 70  
 Schmidelli, Daniel 180, 231  
 Schmidt, Anton 180  
 Schmidt, Georg Friedrich 212, 213, 231, 235  
 Schmidt, Johann Georg 202  
 Schmidt, Martin Johann 204, 209  
 Schmittner, Franz Leopold 169, 170  
 Schmutzer, Jakob 200  
 Schnitzler József 81  
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 54, 56  
 Schöffl Ágost 171  
 Schönfeld, Johann Heinrich 239  
 Schroett, Erasmus 186  
 Schunko, Anton 203  
 Schuppen, Jacob van 198, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 239  
 Schwind, Moritz von 54, 56, 57, 171, 173, 174  
 Seitel, Wilhelm 200  
 Seybold, Christian 239  
 Sigrist, Franz 182, 186, 187, 204, 209  
 Steinle, Edward Jacob von 56  
 Stern János 254  
 Stock, Johann Martin 221, 223, 224, 225, 225, 226, 228, 228, 229, 232, 233, 236  
 Strémi István 81  
 Strudel, Peter von 198, 202, 208  
 Stunder János Jakab 218, 220, 221, 221, 222, 223, 232, 235  
 Szabó Ferenc 34  
 Székely Bertalan 31, 36  
 Szemlér Mihály 24  
 Szepesófalui Trónoló Madonna Mestere 280  
 Szerelmey Miklós 9, 10, 11, 13  
 Szinyei Merse Pál 25, 31, 34, 36  
 Szlányi Lajos 25  
 Szőnyi István 36
- Tamm, Franz Werner 202  
 Than Mór 2, 4, 5, 10, 24, 24, 28, 30, 36  
 Tischler Antal 10  
 Tintoretto, Jacopo Robusti 239  
 Tiziano, Vecellio 239  
 Tobenz, Johann Georg 185  
 Tocqué, Louis 212, 213, 214, 231, 235  
 Tofanelli, Stefano 232  
 Tomán Kálmán 34  
 Torenvliet, Christoph 208  
 Torenvliet, Jacob 208  
 Tritina András Kajetán 187  
 Troger, Paul 178, 186, 200, 203, 204, 205, 207, 209, 211, 238  
 Troschel, Peter 24  
 Turdossini Siratás Mestere 282
- Uitz Béla 33  
 Unterberger, Michael Angelo 183, 186, 200, 203, 207, 209, 210, 211, 239  
 Urlaub, Johann Georg 201, 203
- Vajda Lajos 36  
 Vörös István, Izbégi 180, 186, 187
- Wagner, Johann Friedrich 233  
 Walzel Ágost 10, 12  
 Wagenschön, Franz Xaver 186  
 Weber Henrik 14, 14, 15, 31, 36  
 Weikert, Georg 232  
 Wening, Michael 9  
 Werner, Friedrich Bernhard 9  
 Widemann, Elias 7, 8, 11, 12, 13  
 Winterhalter, ifj. Joseph 209, 238, 254  
 Woronieski János 187
- Xaverisch Ferdinánd 254
- Zallinger, Andreas 180, 185  
 Zanussi, Josef 180  
 Zeiller, Jacob 203  
 Zurbaran, Francisco de 238  
 Ziffer Sándor 73  
 Zimmermann, Wilhelm Peter 8, 8, 11
- SZOBRA SZOK
- Arnold, aacheni szobrász 42, 44  
 Bendl, Ignaz 197  
 Beöthy István 81
- Canova, Antonio 174  
 Cserepes István 81
- Dalmata, Giovanni (Ivan Duknović de Tragurio) 189, 194  
 Dinnert Ferenc 174, 175, 175, 176, 177  
 Dunaiszky László 177
- Ferenczy Béni 67, 69, 70, 73  
 Ferenczy István 174  
 Fiorentinus, Ioannes 189, 194  
 Frühwirth, Johann 198, 210
- Gunst, Matthias 197
- Hanak, Anton 70  
 Hensch Ignác 176, 177  
 Hölzer Mór 177
- Kisszebeni Angyali üdvözlés Oltár Mestere 282  
 Kracker, Adam 197, 210  
 Kracker, Joseph 197, 201, 202, 208  
 Kracker, Tobias 198, 208, 210  
 Kracker, Tobias II. 197, 208, 210  
 Kracker, Tobias III. 197, 208, 210
- Lotz Károly 176  
 Lőcsei Pál mester 281  
 Lőcsei Szent Jakab Templom Déli Karzata Kálváriájának Mestere 282
- Mader, Christoph 197  
 Marschalkó János 175, 176, 177  
 Mateóci Királysobrok Mestere 280  
 Michelangelo Buonarroti 73
- Osztropataki faragó 282
- Perdttl, Joseph 198, 208, 210  
 Permoser, Balthasar 197
- Riemenschneider, Tilman 281  
 Róna József 176, 176  
 Roth, Matthias 197, 210
- Schletterer, Jacob 197  
 Schwanthaler, Franz Xaver 174  
 Schwanthaler, Ludwig 174  
 Stanetti, Anton 197, 208  
 Stanetti, Dionysius 197, 208  
 Stanetti, Johannes 197, 208, 210  
 Stoss, Veit 280, 280, 281  
 Strudel, Paul 197  
 Szent Anna-oltárok Mestere 281, 282
- Thorwaldsen, Berthel 174  
 Toporci Kálvária Mestere 282
- Winterhalter, Joseph 204, 205, 205, 207, 209, 210, 211
- ÉPÍTÉSZEK,  
 ÉPÍTÉSZET-ELMÉLETI SZERZŐK
- Adam, Robert 269  
 Alberti, Leon Battista 87, 88
- Bentham, Jeremy 262, 267, 268, 269, 270  
 Bibiena, Carlo 268  
 Blondel, Jacques François 268, 269, 270  
 Boullée, Étienne Louis 92, 268  
 Bramante, Donato da Urbino 83, 84, 87  
 Buck József 90, 91  
 Bugniet, Pierre Gabriel 268
- Camus de Mezières, Le 267, 268, 269, 270  
 Canevale, Isidore 255, 259, 260, 262, 268, 269  
 Clark, Adam 174  
 Cesariano, Cesare 86, 87, 88  
 Cortona, Pietro da 259
- Ferstel, Max 95  
 Feszl Frigyes 91, 92, 92, 93  
 Fischer von Erlach, Johann Bernard 197, 210, 256  
 Filarete, Antonio di Pietro Averlino 86, 87, 88  
 Francesco di Giorgio Martini 84, 87, 88
- Györgyi Dénes 59
- Häusler, Philipp 94  
 Hildebrandt, Johann Lucas von 197, 198, 202, 210  
 Hillebrand, Franz Anton 255, 256, 256, 257, 258, 259, 260  
 Hoffmann, Josef 93, 94
- Jänggl, Franz 197  
 Jánosky Béla 59
- Kós Károly 59  
 Küchel, Johann Michael 239
- Lajta Béla 94  
 Lander Lőrinc 261, 264  
 Landi, Agostino de 88  
 Ledoux, Claude Nicolas 92, 268  
 Leonardo da Vinci 86, 87  
 Lomazzo, Giovanni Paolo 88
- Martinelli, Domenico 197  
 Mazzocato Ágoston 261, 262, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270  
 Mende Valér 59  
 Moreau, Charles 166, 167, 168, 168



- Orme, Philibert de l' 268
- Peruzzi, Baldassare 84
- Petit, Antoine 267, 268
- Pilgram, Franz Anton 187, 197, 208, 239
- Piranesi, Giovanni Battista 92
- Pollack Mihály 90, 91
- Poyet, Bernard 267, 269
- Prunner, Johann Michael 198
- Raffaello Santi 83, 84, 85, 86, 87
- Ringer József 167
- Romano, Giulio 84
- Salviati, Francesco da 85
- Sangallo, Antonio da, ifj. 84
- Sangallo, Aristotile da 84
- Sangallo, Giuliano da 84, 85, 87
- Schmidt, Friedrich 91
- Schulek Frigyes 176
- Serlio, Sebastiano 84, 88
- Tallherr József 261, 262, 263, 263, 265, 266, 269
- Tátray Lajos 59
- Vágó József 94
- Vanvitelli, Luigi 268, 269
- Vignola, Giacomo Barozzi da 85
- Vitruvius Pollio, Marcus 86, 87, 88
- ÖTVÖSÖK
- Ábrahámffy Mihály 150
- AD jegyű nagyszombati ötvös 131
- AE/D, Bécs 132
- AF, Győr 126
- AIS, Bécs 150
- AJ, Graz 136
- AK, Bécs 135
- Alembert de Bolure, de Bonne 42, 45
- Alembert de Rucembourg 42, 45
- AS, Bécs 133, 150
- AT, Szombathely 124
- A/W, Bécs 135
- BA, Bécs 147, 149, 150, 151, 152
- Bayer, Johann Christian 124
- Beck Vince 124
- Becker, Johann Franz 145, 147, 150, 151
- Bertolt, Franz Ignaz 122, 131
- Bergmann, Erasmus 153, 153, 154, 154, 161, 162
- Bertan, Carolus 124
- Betle, Franz Anton 146, 147, 150, 151, 152
- Beyl, Thomas 136
- BIH, Bécs 150
- Bruckner, Josephus 124, 134
- Buckel, Johann Georg 134
- CH, Pest 150
- C/M, Bécs 133
- Coriary, Johannes 126
- Cornelis, Joachim 139
- CS, Bécs 135
- Cseh Pál 129
- Doriac, Regnaudin 44
- EH, Augsburg 131
- EID, Bécs (?) 135
- I/K, Bécs 135
- ES, Bécs 135
- ESF, Bécs 134
- Faber, Daniel 129, 139
- Fausser József 150
- FD, Bécs 146, 149, 150, 151, 152
- Fenzi, Samuel 131
- Feywary Fábrián Sebestyén 135, 145, 150, 151
- FI, Bécs 150
- FR, Augsburg 132
- FS, Bécs 133
- FSF, Bécs 151
- Fuchs, A. 132
- FW, Bécs 135
- Gabor, Jobst von der 122
- GG 75, 76
- GH, Bécs 134
- Gossmann, Georgius 129, 139
- GR, Augsburg 131
- Gretschl, Wenzel 127, 130
- GT, Bécs 133
- Günther, Franciscus 127, 132, 139
- Gyulai Miklós 166
- Gyursa Gergely 76
- HA, Bécs 132
- Hackel, Johann Georg 150
- Hauser Ignác 166
- Hantsch, Johann Gottfried 126
- Hinlein, Michael 136
- Hofer Károly harangöntő 126
- Holbein, Philipp 161
- Holstein Kristóf János 164
- Huber, Félix Xavér 150
- IA (?), Bécs 148, 149, 150, 151, 152
- IAF, Bécs 133
- IAT, Kőszeg 125
- IC, Bécs 133
- IG, Bécs 150
- IG/I, Bécs 135
- IGR, Bécs 150
- IF 123
- IH, Bécs 133
- II, Danzig 136
- IIK, Bécs 143, 145, 150, 151
- IK, Bécs 133, 135
- IK vagy IR, Bécs 133
- IK, Nagyszombat 150
- IL, Bécs, 134
- IM, Bécs 133, 134, 135
- IOB 139
- IP, Graz 135
- IP, Pest 150
- IPA, Bécs 150
- IS, Graz 136
- IW, Bécs 133
- Josset de Halle 44
- Jenkó, Carolus 27
- Kelecsényi Mihály 150
- Klinkosch, I. C. 135, 136, 136
- Knodt, Tobias 160, 161, 163
- Kojánitz János István 150
- Kolb, Lorenz 131, 139, 142, 142, 143, 143, 150, 151
- Kolb, Wolfgang Caspar 131
- Kopf, Antonius 127
- KP, Bécs 135
- Kuhn, Gottlieb 126, 129
- Kundtner, Casparus 126, 129
- Kupfer András 165
- Lacher, Joseph 150
- Leser, Antonius 131
- Lobmayr, Johann Joseph 150
- Lotter, Abraham 121, 131
- LS, Augsburg 132
- LS (?), Bécs 150
- LST, Bécs 150
- Lutz, Johann Joachim 131
- Mair, Michael 131
- Maleuel, Jacquemin 42
- MC, Bécs 135
- Melluel, Hansse 42, 43, 44, 45
- Meluel, Herman 42, 44, 45
- Metzner, Georgius 129
- MG, Bécs 135
- Mitterdinger Ádám 164, 165
- Moser, Josephus 139
- Muterich, Ignaty 133
- Müller, Josephus 129
- Müller, Otto 129
- Neuss, Johann Christian 132
- Nigl, Josephus 126
- OC, Bécs 134
- OL (?), Bécs 150
- Pasperger József 150
- Peppenhauser család 132
- Petrus, Johann Jakob 131
- Pithon József 164
- PL, Bécs 133
- Prandtner József, id. 150
- Prokopius Pál 164, 165
- PS vagy FS, Bécs 133
- Raab, Christianus 126, 132, 139
- Rainer, Bécs 135
- Reischle, Georg 139
- Repsch, Martinus 125, 131, 138
- Rill, Georg 139
- Riss, Caspar 131
- R/L/L/X, Bécs 133
- Rohrmüller, Jacobus vagy Josephus 127
- Roth, Paul 161, 163
- RS, Bécs 135
- Rousseau, Herman 44
- Salecker, Johann Michael 150
- SAX (?), Bécs 150
- Schlatter, Johann 144, 146, 150
- Schlatter, Joseph 142, 151
- Schmiedt, Johann Michael 150
- Schneider, Ludwig 131
- Scholz, Johann 160, 161, 163
- Schrenk, Joseph Ignaz 150
- Schubert Simon 164
- Schwager János Mihály 150
- Seidler, Franz Xaver 131
- Springer, Ferdinand 150
- SS, Bécs 135
- Stipp, Jac. Wenceslaus 150
- Stoitz, Franz Joseph 150
- Strauss, Johann Adrian 150
- Strasser, Johann Georg 150
- Szakmáry Dániel 128, 131
- Szaniszló Márton 124, 127
- Szegedi Tamás (Zegedy) 120, 120, 138, 140
- Szilassy János 150
- T/GL, Bécs 133
- TI vagy TT 139
- Török Ötvös Antal 138
- TR, Bécs 134, 135
- Turinsky, Franz Lorenz 129, 135
- Trautsl (Drautschl) Ferenc József 150
- Turchányi, Andreas 129
- Varopel, Pierre 44
- VIA, Bécs 133



Waas, Johannes 126  
Weidner, Johann 153, 155, 161, 162,  
163  
Weydenowsky, Josephus 129  
WI, Bécs 133  
  
Zechel, Johann 142, 150, 151  
ZI, Bécs 150  
ZIC, Bécs 135  
Zöhrer Károly 124

#### EGYÉB IPARMŰVÉSZEK

Bibrewicz, Wanda 71  
Forstner, Leopold 93  
Ferenczy Noémi 65, 65, 66, 67, 67, 68,  
68, 69, 69, 70, 70, 71, 71, 72, 72, 73,  
74  
Gádor István 94  
Kaeszy Gyula 94  
Kandó, Áta fotóművész 81, 82  
Kozma Lajos 94  
Moser, Koloman 93

Nicze, Ioannes Fiorentinus 194  
Prutscher, Otto 94  
Peché, Dagobert 94  
Sike, Jutta 93  
Sovánka István 177  
Stoll, Jakob Wolfgang 190  
Trethan, Therese 93  
Varennes, Robin de 44  
Wisslicenus, Max 71

# TANULMÁNYOK

## SZÁZÉVES A MAGYAR TÖRTÉNELMI KÉPCSARNOK

1884–1984

### A TÖRTÉNELMI KÉPCSARNOK ÉS A MAGYAR TÖRTÉNETTUDOMÁNY

1938-ban, a valamivel több mint félszáz éves Történelmi Képcsarnok már a Nemzeti Múzeum szervezetéhez tartozott, kiállítása a Magyar Tudományos Akadémia épületében bezárás és lebontás előtt, a Szépművészeti Múzeumban őrzött grafikai anyaga pedig szállítás előtt állott. Ebben az évben jelent meg az átszervezést kezdeményező, a költözést lebonyolító és ezzel a gyűjtemény második ötven évének fejlődési irányát meghatározó Vayer Lajos értékes tanulmánya, amelyben a magyar történeti irodalom legfontosabb műveit a történeti ikonográfia szempontjait érvényesítve, illusztrációik alapján osztályozta és minősítette.

A XVIII. és XIX. század magyar történetírói majdnem kizárólag írott források alapján dolgoztak és a munkájuk eredményeként létrejött történeti rekonstrukció is úgyszólván teljesen nélkülözte az illusztrációkat. A hosszú ideig változatlan helyzetben a XIX. és XX. század fordulójára körüli évtizedekben következett be változás, amennyiben ekkoriban egyszerre megszorodtak az illusztrált tudományos történeti feldolgozások. Vayer a jelenség okai közül a historizmus elterjedésére hivatkozik, de véleményünk szerint a nyomdatechnika korabeli fejlődéséről sem szabad megfeledkeznünk.

Persze az illusztrációk mennyiségének növekedése nem jelentette egyben a történeti ikonográfia tudományos igényeinek érvényesülését is, így Vayer a régebbi, a szemléletességet nélkülöző történetírással szemben a századforduló történeti irodalmát a „hamis szemléletesség” hibájában marasztalja el. Elismervén a szerzők szorgalmát a képes források összegyűjtésében és egy részük korszerű publikálásában, általánosságban több, a tudományos színvonalat csökkentő és a hitelesség kritériumainak ellentmondó tipikus hibát határoz meg. Ilyenek — többek között — az eredeti képes források átrajzolása, a valóságos arányoknak meg nem felelő kicsinyítés, több egykorú kép részleteiből új kompozíció kialakítása, az ábrázolt eseménynél több száz évvel későbbi ábrázolások elfogadása hitelesként, végül, de nem utolsósorban, az alkotóművészek, a technika és az őrzési hely adatainak hiányos vagy téves közlése.

Vayer az illusztráció lebecsülését a történettudomány és a közönség kapcsolatának hiányára vezeti vissza. „A tudós történész nem érdekelte a közönség és a közönséget nem érdekelte a tudományos történelem.” Pedig szerinte „a közönségnek minél szélesebb rétege szerez tudomást a tudomány eredményeiről és a közönség tudatának minél mélyebb rétegébe hatolnak be ezek az eredmények, annál jelentősebb újabb eredményeket várhat a történettudomány a történelem és az élet szerves egységének megvalósításától... A tudós nem rekonstruálhat ábrázolt forrás nélkül és a közönség nem veheti át és nem fogadhatja be a rekonstrukciót ábrázolt feldolgozás nélkül”.

A századfordulót követő korszakokban a történeti illusztráció mennyisége csökkent és ezt Vayer a képeskönyvszerűségtől való alaptalan aggodalommal és a „tudományosság látszatához” való ragaszkodással hozza kapcsolatba. Ha az értékelést ma végeznénk el, bizonyos, hogy a kevesebb számú illusztráció megjelenése mögött takarékosági tendenciára is gondolnánk.

Vayer 1938-ban úgy látta, hogy az ideális, a történeti ikonográfiai igényeket kielégítő történeti illusztráció általánossá válására még várni kell, s tanulmánya végén röviden meghatározta a korszerű illusztrálási módszer követelményeit. Szerinte „a jövő történésze ugyanakkor fogja megkezdeni és befejezni az írott és ábrázolt források felkutatását, összegyűjtését és feldolgozását és a levéltári és a múzeumi munka fel fogja váltani egymást. Az írott és ábrázolt források együttes kiaknázása meg fogja hozni az ideális szemléletes rekonstrukciót és a történeti művek szövegének és illusztrációinak szerves egységét.”

Úgy gondolom, nem állíthatjuk nyugodt lélekkel, hogy Vayer követelményei az azóta eltelt időben maradéktalanul megvalósultak. Nem lehet általánosnak mondanunk a



1. G. Ph. Rugendas: Kurucok díszszemlén. Mezzotinto



2. Kánitz F. F. (?): Csikós szabadcsapat. Ceruzarajz



levéltári és múzeumi kutatás párhuzamosságát és egyidejűségét, és bár napjaink könyvillusztrációit technikai szempontból egy világ választja el a második világháború előttiektől, a reprodukálásra kerülő eredetiek kiválasztása, méretezése és jegyzetelése tekintetében van még javítani valónk.

Bár általánosságban igazat kell adnunk Vayer Lajosnak, a jelen ünnepi alkalomhoz nem illenék a magyar történeti irodalom ikonográfiai tévedéseinek csokorba gyűjtése. Azért foglalkoztunk ilyen hosszan Vayer immár klasszikusnak számító tanulmányával, mivel mind problémafelvetése, mind a megvizsgált könyvanyag a minket



3. Ismeretlen mester: Kossuth és Széchenyi ellentéte. Vízfestmény



4. Than M.: Görgey vezérkarával. Vízfestmény



most érdeklő kérdéshez vezet bennünket. Ez a következőképpen hangzik: jelentett-e valamit a Történelmi Képcsarnok megalapítása a magyar történettudomány szempontjából, vagy kissé gyakorlatiasabban megfogalmazva: megkönnyítette-e a magyar történeti művek illusztrációinak kiválogatását a száz évvel ezelőtt életre hívott intézmény?

A kérdésre a legegyszerűbb válasz egy másik, bár kissé történetietlen kérdés lenne: mi lett volna akkor, ha a gyűjtemény alapítóinak törekvését nem koronázza siker és a Történelmi Képcsarnok száz évvel ezelőtt nem jött volna létre? Nyilvánvaló, hogy illusztrált történeti könyvek ebben az esetben is jelentek volna meg, ugyanúgy, mint számos olyan országban, amely nem rendelkezik hasonló jellegű közgyűjteménnyel. Az alapításkor az Országos Képtárból és a Széchényi Könyvtárból a Képcsarnokba áttett anyag eredeti helyén maradt volna és a Képcsarnok száz év alatti szerzeményeinek egy része művészeti közgyűjteményeinkbe jutott volna. A magánosoktól megvásárolt darabok jelentős része, főleg azok, amelyeknél a művészi színvonalnál a történeti forrásérték nagyobb súllyal esik latba, elkallódott volna. A művészeti gyűjtemények művészettörténeti elveken alapuló raktározási módja és a könyvtárak raktárainak áttekinthetlensége az illusztrációkat kereső kutatók dolgát lényegesen megnehezítette volna. Bár lehet, hogy a helyzet kényszerítette volna a Szépművészeti Múzeumot, majd később a Nemzeti Galériát egy témák szerinti mutatórendszer felállítására raktáraik jobb áttekinthetősége érdekében és a könyvtárak is vállalkoztak volna a könyv- és folyóirat-illusztrációk feldolgozására.

De a gyűjtemény megalapítására irányuló társadalmi kezdeményezést a hivatalos szervek kedvezően fogadták és a Történelmi Képcsarnok létrejött. Fennállása során — ahhoz hasonlóan, ahogyan az Országos Levéltár az írott



6. Barabás M.: Nagy Sándor József. Krétarajz

forrásokat — magához vonzotta a magyar történelemre vonatkozó képes forrásokat és tematikus elrendezésű raktárába beépítve könnyen hozzáférhetővé tette őket az ikonográfiai kutatás számára. A tematikára irányuló figyelem sok olyan képes forrást is megmentett, amelyek kvalitáscentrikus művészeti gyűjteményeinket nem értékelték volna.

Ha a gyűjtemény jelentőségét anyagának felhasználására vonatkozó számadatokkal akarnánk alátámasztani, akkor össze kellene állítanunk a Képcsarnok anyagáról itthon és határainkon túl, tudományos és népszerű feldolgozásokban, valamint a sajtóban megjelent reprodukciók jegyzékét. Ez a vállalkozás azonban reménytelennek és megoldhatatlannak tűnik, bár bizonyos, hogy igen magas számadatokat nyernénk eredményül. De kínálkozik egy más módszer is a gyűjtemény pozitív hatásának szemléltetésére. A Rákóczi-szabadságharc és Negyvennyolc a magyar történelemnek azon periódusai közé tartozik, amelyekről viszonylag bőven maradt fenn képes forrásanyag, és amelyeket történeti jelentőségük miatt gyakran feldolgoztak. A két témakör illusztrált feldolgozásait az eredetük provenienciájának szempontjából áttekintve a következő eredményre jutunk. Az illusztrációk eredetijei részben közgyűjteményekben voltak, így az Országos Képtárban, majd a Szépművészeti Múzeumban, illetve 1884 után a Történelmi Képcsarnokban. A számtalan esetben forrásul megadott könyvek nyilván elsősorban az Országos Széchényi Könyvtárban voltak hozzáférhetők. Találkozunk az őrzési helyek között a budapesti Egyetemi Könyvtárral, az Erdélyi Múzeummal, a pozsonyi Városi Múzeummal, az aradi 1848–49-i ereklyemúzeummal és a kolozsvári ereklyemúzeummal is.

Külföldről természetesen legtöbbször a bécsi császári hitbizományi könyvtár, azaz az Österreichische Nationalbibliothek szerepel, de találkozunk a Haus-, Hof- und Staatsarchivval és a Kriegsarchiv-val, valamint a bécsi Városházai Múzeummal is.



5. E. Baeck (?): Vak Bottyán karikatúrája. Színeztet  
rézmetszet





7. Ismeretlen festő: Kuruckori jelenet. Olajfestmény

A magángyűjtemények közül a legtöbb családi jellegű: az Esterházyaké, Telekieké, Károlyiaké, Erdődyeké és a Berchtold grófoké. A gyűjtemények néhány kimondottan történeti vagy történeti ikonográfiai érdeklődésnek köszönheti létrejöttét. Ilyenek: Jankovics Miklósé, Bubics Zsigmondé, Lanfrancioni Eneáé, Apponyi Sándoré, Ernst Lajosé, Szinnyi Józsefé az általános érdekűek közül, Thaly Kálmáné, a kuruc korra és gróf Kreith Béláé a szabadságharcra vonatkozóan.

A két említett témakörből kiválasztottunk néhány kiemelkedő és sokszor reprodukált darabot és a képaláírások alapján megpróbáljuk követni vándorútjukat.

Amióta a magyar történetírás a kuruc korról foglalkozik, Georg Philipp Rugendas mezzotintói állandóan szerepelnek illusztrációként. Felmerülhet a kérdés: vajon a kuruc témák többet jelentettek-e az augsburgi mester számára kívülről szemlélt csatajelenetnél vagy az általa nagy gonddal rajzolt lovakon ülő katonákat egyszerűen rebelleseknek tekintette. A kérdés megválaszolásával most nem foglalkozhatunk. Bizonyos, hogy a metszetek és a Rákóczi-szabadságharc közötti kapcsolat már az alapítók számára is világos volt, a Lanfrancioni gyűjteményből származó sorozat ugyanis teljes egészében átkeült a Szépművészeti Múzeumból a Képcsarnok törzanyagába.

Ugyanígy a törzanyaghoz tartozik az a dilettáns kére valló vízfestmény is, amelyen Széchenyi Bécs felé húzza, Kossuth pedig visszatartani igyekszik a számár magyart. A reformkor politikai irányzatait szemléletesen ábrázoló rajz mind a múlt század végi, mind a korunkbeli illusztrált negyvennyolcas kiadványokban szerepel a szabadságharc előzményeinek bemutatásánál.

Az újabb szerzemények közül kiemelkedik az a négy, kisméretű festményből álló sorozat, amelyet 1899-ben vásároltak gróf Berchtold Artur velencei gyűjteményéből.

A bambocciata-műfaj késői származéka, azaz az alsóbb néposztályok mindennapi életét ábrázolja, kissé karikírozottan, de semmiképpen sem ellenszenves beállítással. A jellegzetes kompozíciók szintén elkísérték a kuruc korról foglalkozó irodalmat a múlt század végétől maig.

Barabás Miklós negyvennyolcas tábornok-sorozatát 1914 előtt szerezték a művész örököseitől, de csak az utóbbi időben került vissza a gyűjteménybe. Bár a sorozat keletkezési körülményei nem teljesen világosak, mégis igen fontos részét kell látnunk benne nemcsak Barabás oeuvre-jének, hanem negyvennyolc ikonográfiájának is.

1917-ben vették meg a csikós szabadcsapatot ábrázoló érdekes ceruzarajzot. Első ízben 1867-ben jelent meg illusztrációként, azóta nem lehet kihagyni a szabadságharc feldolgozásainak képanyagából. Valószínűleg a magyar származású Kánitz Fülöp Félix (1829–1904) műve, aki amellet, hogy értékes riportrajzokat hagyott ránk, régészként is megörökítette nevét.

1939-ben Ernst Lajos gyűjteményének árverésén jutott a Képcsarnokba az a szövegében Vak Bottyánra hivatkozó karikatúra, amely az európai nemzetek jellemvonásait bemutató sorozatban a magyarokat képviseli. Bár a kuruc generális hiteles vonásait nem rekonstruálhatjuk a kép alapján, a lap azt bizonyítja, hogy híre a külföldre is eljutott. A sorozat mesteréről a művészettörténeti irodalomban vita folyik: egyesek szerint a már említett Rugendas, mások szerint a szintén augsburgi Elias Baeck készítette. Magyar történeti ikonográfiai forrásként 1888-ban közölték először.

Than Mór csataképei nélkül ma már szinte elképzelhetetlen könyv a szabadságharcról. Az eredeti gouache-sorozatdarabjai a törzanyaghoz tartoznak, keletkezéstörténetüket Cennerné Wilhelmb Gizella kutatásai alapján ismerjük. A vezérkart ábrázoló kompozíció három példányát őrizzük, ezek közül az egyiket 1966-ban vásároltuk Károlyi-tulajdonból. Képe látható Gracza Györgynek



8. Ismeretlen festő: Vay Ádám. Olajfestmény



a szabadságharc történetéről szóló könyvében, valamint a Bródy Sándor, Jókai Mór és Rákosi Viktor által szerkesztett albumban is. Ez a sorozat egyetlen darabja, amelyre egykorú írott adat vonatkozik. Görgey István visszaemlékezéseiben ezt olvashatjuk: „Gróf Károlyi Sándor birtokában létezik egy akvarellkép, mely Than Mór társunk ecsetjéből ezen tarka csoportot a váci harctéren ábrázolja; futólag odavetett arckép mind; sokan közülök felismerhetők.”

Vay Ádám Rákóczi legbelső környezetéhez tartozott. Alakjáról a régebbi történeti irodalom közölt egy egész alakos olajfestményt Galgócra, Erdődy tulajdonból. Ha ezt nem is, de ugyanennek a kompozíciónak egy mellkép kivágatú variánsát 1965-ben sikerült megszerezniünk a gyűjtemény számára. A Mányoki-irodalomban szerepel egy adat, miszerint a mester Vay Ádám képét megfestette volna. Nos, a mi képünk ezt nem látszik alátámasztani.

Gracza György szövegében elavult, de képanyagában még felhasználható és már idézett munkájában találhatunk egy ábrázolást a románok zalatnai kegyetlenkedéséről (preszákaai vérfürdő). Őrzési helyeül az Országos Ereklyemúzeumot adják meg. A kompozíció Ferdinand Noel litográfiája, amely Szerelmey Miklós és Fedor Dietz rajza alapján készült és Szerelmey Miklósnak a szabadságharc eseményeiről tervezett, de teljes egészében meg nem valósult sorozatához tartozott. Annak ellenére, hogy sokszorosított grafikáról van szó, azt kell hinnünk, hogy a Nemzeti Galéria 1981-es kiállításán az Esztergomi Keresztény Múzeum tulajdonából ugyanezt a példányt állították ki.

Mányoki Ádám Rákóczi-portréi 1876 óta szerepelnek a magyar történeti és művészettörténeti irodalomban. A később keletkezett süveges variáns a szász királyi család tulajdonából Nemes Marcell bőkezűsége révén jutott a Szépművészeti Múzeumba, majd a Magyar Nemzeti Galériába. A korábbi példány, amely a fejedelmet hajadonfőtt ábrázolja, Radványban maradt fenn a Radvánszky családnál. Ősök, Radvánszky János ugyanis Rákóczi belső emberei közé tartozott. Ez a másodikként említett példány 1933 óta a királyi várban volt, majd

1945 után a Minisztertanács tárgyalótermét díszítette, végül csere útján a Képcsarnoké lett és jelenleg a múzeum állandó történeti kiállításán látható.

Összefoglalva az elmondottakat: a magyar történelem ábrázolt forrásainak java része a százéves gyűjteményben található, akár mint törzssanyag, akár mint az alapítás óta eltelt száz év új szerzeménye. Sok olyan magyar történeti ikonográfiai érdekű forrást ismerünk azonban, amelyek már az alapítás előtt közgyűjteményben voltak vagy olyan magángyűjteményben, amely hosszú életűnek bizonyult. Gyakran előfordult az is, hogy a műkereskedelemben vagy aukciókon felbukkanó festményt vagy metszetet nem sikerült megvásárolnunk. A magyar történeti ikonográfiának ezeket a forrásokat is számon kell tartania. Ha a Történelmi Képcsarnok őrizni és folytatni akarja az első száz esztendő hagyományait — s reméljük, hogy mindig lesz, aki a munkát folytassa —, akkor az épület falain kívülre is figyelni kell. Fel kell dolgozni és nyilván kell tartani a magyar és külföldi, magán- és közgyűjtemények azon darabjait, amelyek a Történelmi Képcsarnok gyűjtési körébe tartoznak. Ezek után, azt hiszem, nem marad más feladatom, mint ehhez a munkához segítséget kérnem a rokon szakmákban tevékenykedő kollégáktól, kortársaktól és utódaiktól, a magunk és utódaink számára.

Rózsa György

#### IRODALMI TÁJÉKOZTATÓ

Vayer Lajosnak alapul vett tanulmánya: *íjf. Vayer L.: A történeti művek illusztrálása. In: Szentpétery emlékkönyv. Bp. 1938. — Az előadásban bemutatott példák említései: Ezernyolcszáz negyvennyolc. Szerk.: Jókai M. — Bródy S. — Rákosi V.: Bp. 1898. 15. — Vargyas E.: Magyar szabadságharc története 1848 — 1849-ben. Pest 1867. 192. — Vasárnapi Újság 1888. évf. 1. sz. 14 — 15. — A szabadságharc kilenc nagy csatája. Bp. 1978. 96. — Művészet Magyarországon 1830 — 1870. A Magyar Nemzeti Galéria kiállításának katalógusa. Bp. 1981. 172. sz. — Mányoki Ádám emlékkiállítás. Szépművészeti Múzeum. Bp. 1957. 9. 32. sz. A gyűjtemény történetére vonatkozólag általában lásd: *Fejős I.: A Magyar Történelmi Képcsarnok 75 éve. In: Művészettörténeti Értesítő, 1959, 285 — 289.**

#### DIE HISTORISCHE BILDERGALERIE UND DIE UNGARISCHE GESCHICHTSWISSENSCHAFT

Die am 13. Mai 1884 gegründete Historische Bildergalerie ist seit 1945 selbständige Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums. In ihre Sammlung gehören authentische Bildquellen, die bei der historischen Rekonstruktion der Vergangenheit Hilfe leisten können. Die Gemälde, Zeichnungen und Stiche wurden aus dem Nationalmuseum, aus der Nationalbibliothek Széchényi und aus dem späteren Museum der Bildenden Künste ausgehoben. Das Material ist in thematischer Aufstellung geordnet, die die Benützung erleichtert: Porträts und Veduten alphabetisch, Ereignis- und Kostümbilder chro-

nologisch. Um die Wirkung der ikonographischen Sammlung auf die Entwicklung der ungarischen Geschichtswissenschaft zu dokumentieren, haben wir einige Beispiele aus zwei Themenkreisen der ungarischen Geschichte gewählt: aus der Zeit des Rákóczi-Aufstandes und des Freiheitskampfes 1848 — 1849. In der verfloßenen hundert Jahren haben die wichtigsten ikonographischen Quellen ihren Weg in die Sammlung gefunden. Was noch in öffentlichen und privaten Sammlungen des In- und Auslandes aufbewahrt wird, muss auch in Evidenz gehalten werden.



## A MAGYAR TÖRTÉNELEM KÉPES FORRÁSAINAK SAJÁTÓSSÁGAI

A történelem képes forrásanyaga az évszázadok folyamán mind művészi, mind technikai műfajok tekintetében jelentősen gazdagodott. A mindenkori fejlődés karakterisztikumai mellett az egyes nemzetek, országok történelmének sajátos meghatározóit is magánviseli a forrásanyag akár a fennmaradt alkotások számában és minőségében, akár a tematikus érdeklődés alakulásában, vagy a megvalósítás stílárius elemeiben.

A hazai történelem képes forrásaira is kétszeresen nyomta reá bélyegét a múlt többnyire viharos folyamata. Először is a politikai és kulturális kapcsolatokból adódó műfaji-, és stílusigazodásokban, a hazai események képi kommentálásának beállításában, másodlagosan viszont a háborús pusztítások okozta mennyiségi veszteségben, a török hódoltság fejlődést gátló éveiből adódó hiányokban, a külföldi függés népünk szempontjából fontos mozzanatok iránti érdektelenségében mutatkozik meg Magyarország speciális történelmi helyzetének hatása.

Közleményünk célja, felvázolni a forrásanyag fenti körülményekből adódó sajátosságait, helyenként utalva újabb felfedezésekre s ezzel irányt mutatva eddig elhanyagolt szakterületek felé. Elsősorban az információ

szempontjából sokkal fontosabb sokszorosított grafikai anyagra összpontosítottunk, hiszen ezek alkotják többségében a jubiláló Történelmi Képcsarnok anyagát.

Mint történelmünk folyamatában is, a képes forrásanyag sorsában is döntő cezúra a mohácsi vereség és a nyomában járó török uralom. Nemcsak a középkor ábrázolásanyagából pusztult el és szóródott szét jelentős hányad, hanem a társadalmi fejlődés megakasztásával, a kapcsolatok szétrombolásával vagy nehezítésével saját kora bemutatására is gátlólag hatott olyan időkben, amikor Európa többi, töröktől nem háborgatott országában nagy lépéssel haladt előre a képi hírközlés és propaganda.

A románkor és a gótika hazai falképein elsősorban korai feudális uralkodóinkat örökítették meg. Megjelenítésük a keresztény királyság politikai céljaival egybehangzóan történt úgy, mint legkorábbi történelmi ikonográfiai emlékeinken, a koronázási jelvények királyképmásain. A politikai történet egykorú eseményeire utal már a szépehelyi templom Károly Róbert koronázását bemutató freskója. A középkori épületplasztikában nyugati minták nyomán találhatunk a kor mindennapjait megörökítő oszlopfejeket, természetesen megfelelő egyházi értelmezéssel (Kisbényi Földvár, Esztergom). Már a városi élet jellegzetes mozzanatát kívánta ábrázolni a kassai dóm egyik szobrásza a „Hárompálcás büntetés” domborművén.

Az uralkodók vagy közvetlen környezetük idealizált bemutatása a fém- és viaszpecsétek portréfiguráin is fennmaradt, bár ez az iparművészeti ág örökítette korunkra a legkorábbi hazai munkaábrázolást is Bogomér ispán fiainak pecsétjén.

A könyvdíszítő miniatura a középkor művészetének ikonográfiai dokumentáció szempontjából legsokoldalúbb műfaja. Legfontosabb emléküink az I. Lajos udvarában készült Képes Krónika, a magyar középkor történelmi tudatának, kultúrhistóriájának és viseleteinek megörökítésében egyedülálló emlék.

Az emlékek mostoha sorsa miatt hosszú ideig az volt a vélemény, hogy a középkori képes forrásanyag gyarapodása aligha várható. Az 1945 utáni ásatási és műemlékfeltárási tevékenység azonban felszínre hozott olyan műveket is, amelyek lehetővé teszik a középkori Magyarország életének szélesebb körű bemutatását. Említenünk kell a budai Vár viselettörténelmi dokumentáció szempontjából is fontos szoborleletei mellett a Vár domonkos kolostorának ásatásai során feltárt, tímart munka közben bemutató sírlapot, vagy a cserkúti (Baranya m.) templom falképeit. Megvan tehát a remény arra, hogy újabb ásatásokkal és helyreállításokkal talán tovább gazdagodhatik a középkor képes forrásanyaga.

A történetileg legjobban hasznosítható ábrázolások mind számban, mind műfaji változatosságban a humanizmussal meginduló, a környező világ jobb és teljesebb megismerését célzó tudományos érdeklődés szülöttei. A könyvnyomtatás és a képi sokszorosítás feltalálásával nyilvánvalóvá vált az információ közvélemény-alakító hatása. A sokszorosított grafika így a XIX. század harmadik negyedéig a történelmi ábrázolások legmozgékonyabb és legérzékenyebb műfaja maradt.



I. Sadeler, Egidius II.: Thurzó György nádor arképe. 1607. Rézmetszet



A reneszánsz művészet Alpokon túli térhódításának legkorábbi momentuma Magyarországhoz és uralkodójához, Hunyadi Mátyáshoz fűződik. Királyunk átvette a maga és családja megörökítésére a monumentális és a kisművészetek kiemelkedő történeti személyiségeket bemutató műfajait új stílusjegyeikkel együtt. A sokszorosított grafika iránt, bizonyára e művészeti ág hazai előzményeinek hiánya miatt, nem viseltetett olyan előszeretettel, mint nála alig később I. Miksa német császár. A Thuróczi-krónika külföldön készült két kiadását Brűnnben és Augsburgban idegen fametszők illusztrálták, akik csak a legkiemelkedőbb múltbéli uralkodók alakjánál támaszkodhattak egykorú leírásra vagy előképekre. Külföldi grafikus véste fadúcra Buda Mátyás kori látképét is úgy, hogy a korabeli műgyakorlat szerint lényeges, kiemelkedő épületek bemutatása mellett sematikus ábrázolta a település összecsúfolódó házait.

A török veszedelem közeledése, majd a mohácsi csatavesztés utáni oszmán térhódítás, mely 1529-ben Bécs ostromával is megpróbálkozott, megnövelte a magyarországi hadi események iránti érdeklődést a röplap-irodalomban és a grafikában. Az ismert ábrázolt források köre jelentősen bővült a török gyűjteményekben végzett XX. századi kutatásokkal s a II. Szulejmán hadjáratait megörökítő török miniatűrös könyvek publikációjával. A kor elsősorban német és olasz fa- és rézmetszeteinek ellenpárjaként értékelt eseményábrázolások így a történelem teljesebb feltárását tették lehetővé.

A XVI. század végének ún. „Hosszú háború”-jában a változó hadi események és az ostromlott erősségek képei (melyeket 1880-ban publikált először Bubics Zsigmond) szinte előzöltek a könyv- és metszetpiacokat a hozzájuk tartozó leírásokkal együtt. Ezek az illusztrációk részben a bécsi Haditanács rendeletére történt felmérések vagy átalakítások alap- és helyszínrajzai, részben a hadi eseményekben részt vett tisztek vázlatai nyomán kerültek papírra. A gyors terjesztés szükségletét kielégítő compendiumokban a 150 éves török uralom megszűnését jelentő felszabadító háborúk végéig éltek tovább. Ezek a kiadványok szövegeiket is lelkiismeretfurdalás nélkül



S LADISLAUS PRIM9.VIII REX HVN.

3. I. László király arcképe, 17. század első negyede. Rézmetszet és -karc

plagizálták egymásról. A hazai alacsonyabb művészi színvonalú grafika egy-egy kivételtől eltekintve (Lackner Kristóf — Sopron; Hiebner Izrael — Eperjes) nem is próbálkozott sem a veduták, sem a sokfigurás csatakép területén.

A magyar feudális osztály politikában, közéletben részt vevő XVI.—XVII. századi tagjairól általában akkor készült autentikus grafikus arckép, amikor meglátogatták a Habsburg-király székhelyét, Bécsbe vagy Prágát. (Ifj. Egidius Sadeler: Thurzó György arcképe (1. kép); Dominicus Custos Hans von Aachen után: Báthory Zsigmond portréja.) Esetleg Magyarországról származó rajzot vagy kisméretű festményt közvetítettek az említett városok a német birodalom nagy metszőközpontjai (Augsburg, Frankfurt/Main, Nürnberg) felé. Az erdélyi fejedelemség prominens személyiségei esetében felhasználták az érme, pénzék portréit. Ez a magyarázata annak, hogy a grafikus portrék Erdélyből csak a fejedelmet örökítik meg, hiányoznak az udvari tisztségviselők sokszorosított arcképei. A hadjáratok közötti nyugodalmass években előfordult, hogy külföldi mester ellátogatott a birodalomhoz közeli, s a töröktől távolabb eső, viszonylag biztonságosabb nyugat-magyarországi területekre. Elias Widemann augsburgi származású Bécsben dolgozó rézmetsző többször is megjárta Pozsonyt, hogy a korszak feudális uralkodóosztályát a Habsburg-birodalom westfáliai béke utáni fontos személyiségeinek arcképsorozata számára lerajzolja, majd rézbemetszse. Művének több lapjához élet után készült portrétanulmányt használt fel (Wesselényi Ferenc, Lónyay Zsigmond). (2. kép) A „Hungariae Heroum Icones” című, 100 lapból álló gyűjtemény hatása és előképként történő felhasználása egyes daraboknál a XIX. század közepéig követhető,



2. Widemann, Elias: Illyésházy György Liptó megyei főispán arcképe, 1649. Rézmetszet



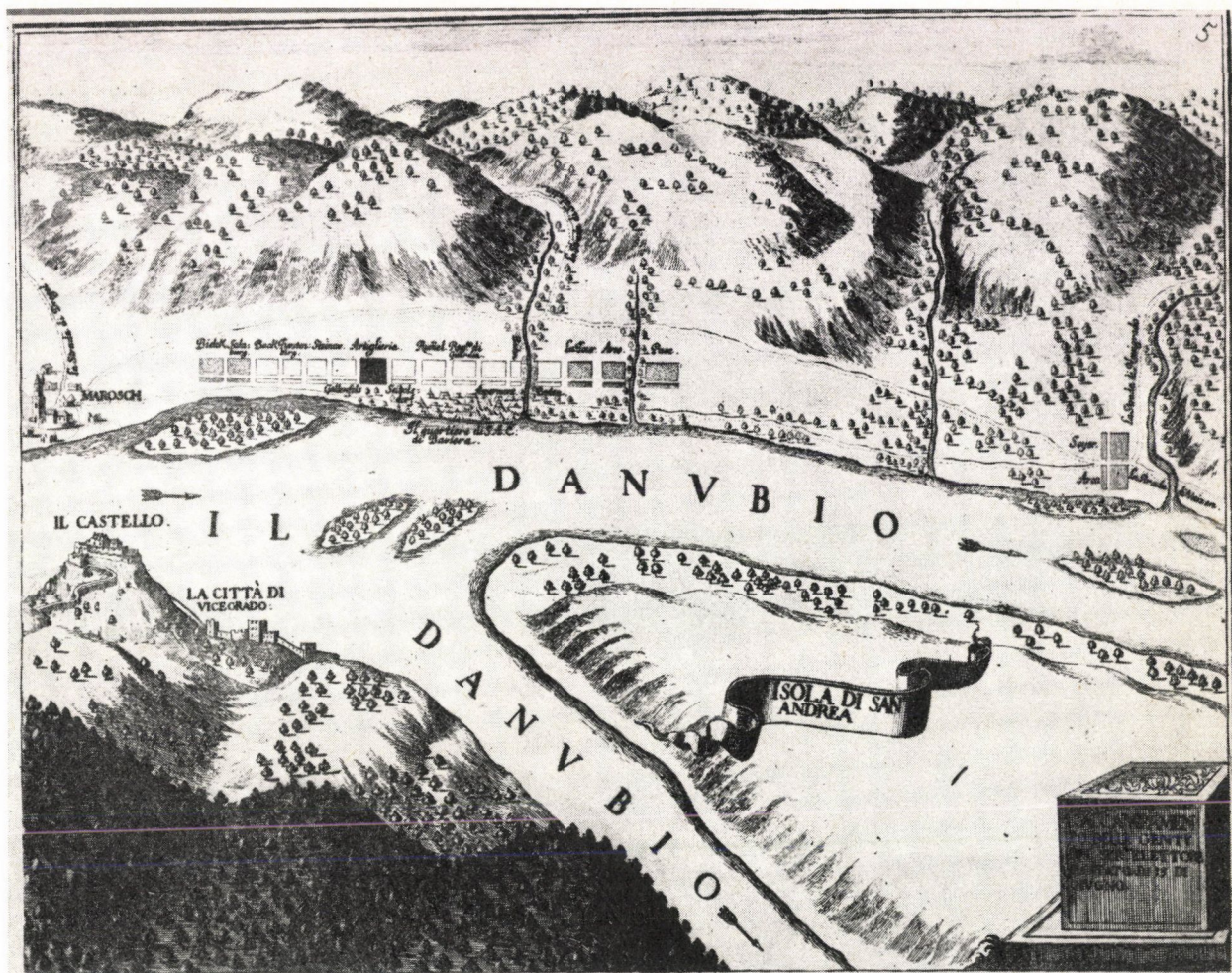


s a XVII. század szerény hazai „uomini illustri” sorozatait is Widemann-minták nyomán festették meg.

Az „uomini illustri”, vagy hős sorozatok egyik változatát jelentik az uralkodó-képmások. Ilyen grafikus portrékat díszítették a Thuróczy-kronika kiadásait a kezdetektől Mátyás királyig. Ugyancsak külföldi művészek készítették a XVII. század „Mausoleum Ducum et Regum Hungariae” címen megjelent királysorozatát. Az Attilától IV. Ferdinándig uralkodott vezérek és királyok képmásai a XVII. századig kialakult hazai ikonográfiai hagyomány ismeretéről tanúskodnak. Jelen esetben már nem fordul elő, hogy ugyanazt az ábrázolást kétszer használnák fel. A külföldi mesterek a nyugati király-, illetőleg császársorozatok stílárís hagyományát úgy ötvözték a hazai történelem jellemző mozzanataival, hogy az megfeleljen a magyar feudális osztály nemzeti-történeti hagyományainak. Ez elsősorban a képek koncepcióját kialakító Berger Illés királyi történetíró, és a későbbi közrebecsátó, Nádasdy Ferenc országbíró együttes érdeme. (3. kép)

A külföldi grafikus mesterek történeti ábrázolások közötti túlsúlya azt eredményezte, hogy a magyarországi antihabsburg-nemesi szabadsághozmozgalmak csak nagyon korlátozottan jelentkeztek témaként a kor grafikájában. A Habsburg-párti birodalmi városokban tevékenykedő, vagy a távoli nemetalföldi protestáns terület rajzoló és metszői még akkor sem szenteltek ezeknek a harcoknak nagyobb figyelmet, ha a 30 éves háború részeként zajlottak le. Viszonylag sok momentumot dolgozott fel Bocsaky szabadságharcáról Wilhelm Peter Zimmermann augsburgi rézkaroló a „hosszú háborút” bemutató sorozata befejező lapjain. (4. kép) Nem maradt viszont reánk ilyen bőséges képi dokumentáció Bethlen Gábor vagy I. Rákóczy György háborúiról. Bethlen rendkívüli egyéniségének messzenyúló hírét tanúsítják portrémetszetei ugyanúgy, mint azok a korabeli karikatúrák, amelyekkel a Habsburg-párt le akarta őt járni az európai közvélemény előtt. Hasonló a helyzet Thököly Imre és szabadságharca képes forrásanyagánál is: külföldön kiadott nagyszámú portré és a török szövetség miatt kárhozottat, később a bukásán kárörvendő karikatúrák. Egy olyan





6. Hallart, L. N. de — Wening, Michael: Miksa Emánuel bajor választófjedelem hadainak táborai a Dunánál 1686-ban, 17. század második fele, Rézmetszet

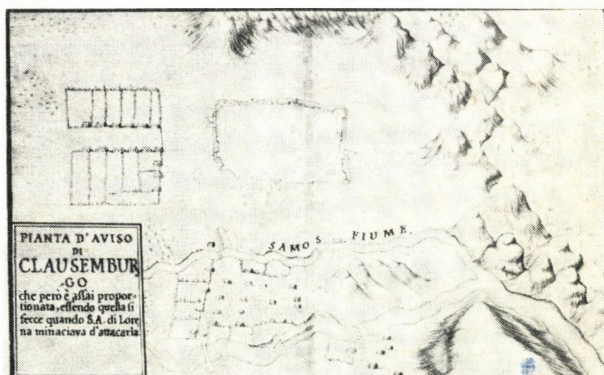
ábrázolást azonban mégis ismerünk, amelyen egy felvidéki rézmetsző megörökítette Thököly és Luther dicsőségét az ördögi jezsuita ellenében. (5. kép)

Az ismertetett helyzetkép a török felszabadító háború idején némiképpen változott, mert a harcokban, vagy a bevett várak állagának felmérésénél szükség volt képzett mérnökkari tisztek közreműködésére. [Miksa Emánuel bajor választófejedelem hadmérnöke Hallart a hadjáratok sok helyszínét térképezte fel (6. kép); Lotringiai Károly seregében szolgált olasz hadmérnök rajzában maradt reánk több erdélyi város és vár felvétele. (7. kép)] Emellett bőven felhasználták a XVI.—XVII. század fordulójának ábrázolásait is.

A török kiűzése után nem változott meg egycsapásra a hazai művészet helyzete, s ezzel az ábrázolt történeti források keletkezési körülményei sem. II. Rákóczi Ferenc ismerte a grafika közvéleményformáló erejét, de a szabadságharc néhány esztendeje alatt nem volt lehetősége arra, hogy a fejlődés hiányosságait eltüntesse. Még sok más irányú gondja mellett is megtette ugyan erre a kezdeményezést 1707-ben, amikor elrendelte, hogy Mányoki Ádám tanulja meg a rézmetszést. A kuruc szabadságharcról így ugyancsak külföldi mesterek készítettek ábrázolásokat, a választott műfaj azonban itt többnyire a katonai életkép.

A XVIII. század további folyamán a többé-kevésbé iskolázott helyi piktorok tevékenysége és a grafikus művészet indulásának eredményeképpen fel-feltűnnek hazai alkotók is a képes forrásanyagban. Az emlékek zöme azonban még ekkor is külföldi kéz alkotása. A szomszédos

főváros — Bécs — metszetkultúrája segítségével sok korabeli politikai, egyházi és kulturális kiválóság arcképe maradt korunkra. A hazánkban megfordult külföldi grafikus művészek megörökítik városaink barokk arculatát. (Friedrich Bernhard Werner) A Mária Terézia hetéves háborúja idején Európában harcoló magyar- és horvátországi katonákról német és németalföldi metszetek készülnek közvetlen szemlélet alapján, s ezzel a viseletábrázolás is nagyobb súllyal szerepel a képes forrásanyagban. A század utolsó negyedében már több olyan magyarországi származású és itthon dolgozó grafikusról tudunk,



7. Kolozsvár és környékének térképe Lotharingiai Károly erdélyi hadjárata idején, 1687. Tollrajz és vízfestmény



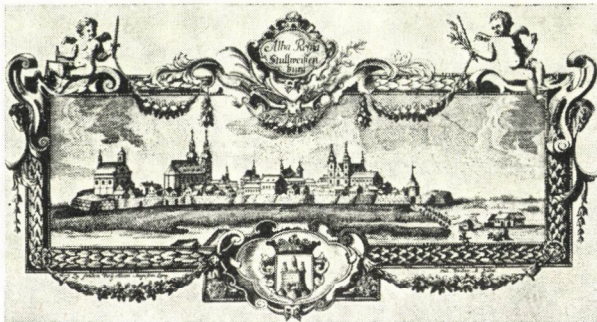


8. Páldi Székely István: Gyöngyösi Pál, Erzsébet cárné udvari orvosának arcképe, 1744. Mezzotinto

akik vésőjüket műfajilag változatos keretek között bocsátották a hazai történelem és kultúrhistoria illusztrálásának rendelkezésére. (Tischler Antal, Páldi Székely István (8. kép), Czetter Sámuel — portrék; Binder János Fülöp — veduták (9. kép).) A hazai művészeti kultúra s ezzel együtt a művészileg színvonalas ábrázolt forrásanyag érdekében Kazinczy Ferenc fejtett ki jelentős tevékenységet nyelvújító, irodalmi és irodalomszervezői aktivitása mellett.

A műfajilehetőségek körét tudatosító bécsi művészeti kapcsolatok termékenyítőleg hatottak az egyszerű, kisebb városi, vagy éppen falusi közösségeknek dolgozó névtelen mesterek között is. A munkaábrázolások, a mindennapi élet és az alsóbb néposztályok számára fontos momentumok ábrázolása az ilyen mesterek alkotásain jelenik meg. A gyorsan szaporodó egyházi alkotások és a sokszorosított grafika egyes kompozícióinak ihletéséről tanúskodnak annak a rusztikus-provinciális mesternek képei, amelyek egy dunántúli levéltári szekrény festett ajtaján maradtak fenn. Az egyes képtáblák részben konkrét, mindennapi jeleneteket: a földművelés különböző tevékenységei, börtönbelső, postalovas, részben önállóan kidolgozott allegorikus képtípusokat (nemességgel kapcsolatos iratok és ügyek, pereskedés) mutatnak. Mindenképpen fontos momentum, hogy a provinciális mester, nem annyira művészi indíttatásból, mint gyakorlati célból, eddig még egyedülálló művet alkotott. Egy másik érdekes ábrázolás a XVIII. század végéről a tári templom szószékének domborműve magvető alakjával. A korábbi ismert, általában német divat szerint öltözött földműves-figurákkal ellentétben itt a XVIII. század végének realista parasztábrázolásával (pl. Josef Schaffer színezett rézkarca) találkozunk.

A XIX. század első felében azután a hazai grafika fejlődése már lépést tud tartani a reformkor politikai és kulturális téren megújódást hozó követelményeivel. Emellett még ekkor is sok neves osztrák mester keresi fel hazánkat megrendelések teljesítésére. Különösen a XIX. század könnyed, lehelletszerűen részletező és a tetszetős realizmusnak kedvező litográfia technikában jeleskednek ezek a mesterek. (Franz Eybl — országgyűlési követek, arcképei; Rudolf Alt — Budapesti városképek.) Természetesen ezek, főleg a fővárosban megvásárolható sorozatok is hatottak a hazai sokszorosító művészetre. A műfaji és kompozíciós téren történt felzárkózás eredményeképpen 1848-ban a polgári forradalom agitativ igényeinek megfelelő felkészültségű grafikus gárda dolgozott (Barabás Miklós — portrék (10. kép); Walzel — néhány forradalmi tömegjelenet; Szerelmey Miklós — politikai gúnyrajzok). A csatakép területén nem termett még megfelelő felkészültségű alkotó arra, hogy a szabadságharc eseményeit a további küzdelemre való buzdításul megörökítse, bár Than Mór vázlatrajzainak koncepciója



9. Binder János Fülöp: Székesfehérvár látképe céhlevél fejlécen, 18. század második fele. Rézmetszet



10. Barabás Miklós: Földváry Sándor arcképe, 1849. Rajz



későbbi sokszorosítás tervére utal. Szerelmey Miklós vázlateiból is már az emigrációban lett, külföldi rajzolók kezén és közreműködésével, mozgalmas csatakép-sorozat.

A XIX. század második felében, az osztrák önkényuralom idején a nemzeti ellenállás nagymértékben kumulálódott a kultúra területén. A képzőművészetek lendületes fejlődése lehetővé tette, hogy már nemcsak saját koruk szereplőit, egyes tájak érdekes viseletű népcsoportjait közöljék a lapmellékletekben, vagy gyűjtsék egybe az albumokban. A múlt eseményeinek célzaival buzdított a képzőművészet és az irodalom, különösen Mátyás király dicsőségével, vagy a törökellenes küzdelem egyes momentumai. A kifejlődő kapitalizmus érdeklődéséből fakadó ipari létesítmény-ábrázolások józan realizmusa elsősorban a könyv- és újságillusztráció területén jelentkezett a század második felében. S a szabadságharc után ott kopogtatott erőteljesen az ikonográfia új műfaja megbízható realizmusával, a fénykép. A századfordulóra át is veszi a folyóirat- és szakkiadványoknál a könyvillusztráció grafikus műfajának helyét. A forrásérték meghatáro-

zása itt már a technika tökéletessége miatt feleslegessé válik.

Az elmondottakból következik, hogy a régebbi képes forrásanyag esetében szükséges az anyag kiterjesztése és kutatása a művészettörténet különböző szomszédos részterületeire. A már ismert daraboknál meg kell kísérelni keletkezés-történetük minél mélyrehatóbb felderítését forrásértékük pontos meghatározására. Az újabb kori ábrázolt forrásanyag gyűjtése és nyilvántartásbavétele szintén feladat, mert az emlékek szerteágazó anyaga, technikája, őrzési helye és módjai könnyen lehetővé teszik a szétszóródást, a hanyag kezelést és az ezzel kapcsolatos elkallódást, pusztulást.

A képes forrásanyaggal való intézményes foglalkozás első 100 esztendeje az elsődleges gyűjtésre, számvetésre szolgált. A most kezdődő 100 év a gyűjtés kiegészítésével, a feldolgozás szempontjainak gazdagításával érhet el a korábbiakra épülő új eredményeket.

Cennerné Wilhelmb Gizella

## IRODALOM

- Nagy Iván: Liptói Bogomér fiainak pecsétje a XIII. századból. *Archaeologiai Értesítő*, 1879. évf. 173–180.  
 Bubics Zsigmond: Magyarországi várak és városoknak a MNMúzeum Könyvtárában létező fa- és rézmetszetei. Budapest 1880  
 Fitz, Josef: Die Ausgaben der Thuróczy-Chronik aus dem Jahre 1488. *Gutenberg-Jahrbuch*, 1937. H.n. 98–106.  
 Lepold Antal: Szent István király ikonográfiája. Szent István-Emlékkönyv, III. Budapest 1938. 111–154.  
 Vayer Lajos, ifj.: A történeti művek illusztrálása. Budapest 1938. Klny. a Szentpétery-emlékkönyvből.  
 Balogh Jolán: Mátyás király arcképei. Mátyás király-Emlékkönyv I. Budapest 1940. 435–548.  
 Wick Béla: Kassa története és műemlékei. Kassa 1941. (A „hárompálcás büntetés” XV. századi megjelenítésére.)  
 Rózsa György: Czetter Sámuel. (Egy magyar rézmetsző a 18–19. század fordulóján.) A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1952. Budapest 1953. 97–139.  
 Berkovits Ilona: A magyar feudális társadalom tükröződése a Képes Krónikában. Századok, 1953. évf. 72–107.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: Egidius Sadeler magyar arcképei. *Folia Archaeologica*, u.f. VI. Budapest 1954. 153–156.  
 Radocsay Dénes: A középkori Magyarország falképei. Budapest 1954.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: Widemann-metszetek után készült olajportrék. *Folia Archaeologica*, u.f. VIII. Budapest 1956. 169–182.  
 Fejős Imre: Kossuth Lajos fényképei. *Folia Archaeologica*, VIII. 197–203.  
 Gizella Cennerné-Wilhelmb: Über die ungarischen Porträt-Folgen von Elias Widemann. *Acta Historiae Artium*, IV. Budapest 1957. 325–348.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: Wilhelm Peter Zimmermann magyar vonatkozású rézkarc-sorozatai. *Folia Archaeologica*, u.f. IX. Budapest 1957. 325–348.  
 Rózsa György: Kazinczy Ferenc a művészetben. Művészettörténeti Értesítő, 1957. évf. 174–192.

- Fejős Imre: Fényképészetünk első virágkora (1855–1885). *Folia Archaeologica*, u.f. X. Budapest 1958. 209–222.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: Magyarország történetének képeskönyve. I. 896–1849. Budapest 1962.  
 Hubay Ilona: Die illustrierte Ungarnchronik des Johannes von Thuróczy. *Gutenberg Jahrbuch*. 1962. 390–399.  
 Rózsa György: Budapest régi látképei. (1493–1800.) Budapest 1963.  
 Rózsa György: Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest 1973.  
 Rózsa György–Spira György: Negyvennyolc a kortársak szemével. Budapest 1973.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: Galavics Géza. Budapest 1975. 279–312.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: Thököly Imre és szabadságharc az egykori grafikában. In: Györfi Katalin: „Magyarország a kereszténység ellenségei” Budapest 1976.  
 Galavics Géza: A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet. Rákóczi-tanulmányok. Szerk.: Köpeczi Béla–Hopp Lajos–R. Várkonyi Ágnes. Budapest 1976. 465–510.  
 H. Györky Katalin: Az egykori budai domonkos kolostor. Budapest 1976. (A timáralakos sírkő publikációja)  
 Zolnay László–Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet. Budapest 1976.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: A dunántúli végvárábrázolások tipológiai kérdései. A Veszprém megyei múzeumok közleményei. 13. Veszprém ’978. 139–148.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: Bethlen Gábor metszetarcképei. (Keletnyugati stíluskapcsolatok a XVII. századi portrégrafikában) *Folia Historica*, 8. Budapest 1980. 33–53.  
 Cennerné Wilhelmb Gizella: „Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képen” illusztrációi és illusztrátorai. *Folia Historica*, 9. Budapest, 1981 59–77.  
 Fehér Géza: A magyar történelem oszmán kori ábrázolásokban. Budapest 1982.

## EIGENHEITEN DER BILDQUELLEN ZUR UNGARISCHEN GESCHICHTE

Die Niederlage gegenüber den Türken im 1526 und die türkische Besetzung von einem Teil des Landes verursachte grosse Verluste in den Denkmälern der einheimischen mittelalterlichen und Renaissancekunst, dadurch gingen viele historische Bilddokumente des Zeitalters verloren. Wegen dem, vom steten Kriegsgefahr stammenden Stocken im Kunstleben wurden im 16.–17. Jahrhundert die Ereignisse der ungarischen Geschichte von ausländischen Grafikern festgehalten, die immer wieder die gleichen Vorlagen benützten. Nur die Befreiungskriege brachten eine Änderung, als die Zeichnungen der, im Lande wirkenden Genieoffiziere neue topografische Muster boten. (Abbildung 6.–7.) Künstlerisch vollkommene Bildnisse ungarischer Persönlichkeiten sind durch im, und um den Hof tätigen Künstler entstanden. (Abbildung 1.–2.)

Die engen künstlerischen Beziehungen zum Kaiserhof liessen selten Bildberichte von den antihabsburgischen Aufständen in Ungarn erscheinen. (Abbildung 4.) Die Apotheose von Emerich Thököly, von einem oberunga-

rischen Kupferstecher entworfen, bildet eine Ausnahme. (Abbildung 5.)

Nach Austreiben der Türken, im 18. Jahrhundert sind neben den vielen ausländischen Meistern auch ungarische Künstler vom Niveau, und der Aufgaben der zeitgenössischen Bilddokumentation gewachsen, zu begegnen. (Abbildung 8.) Auch Gebrauchsgrafiker wirken, die nicht auf die vollkommene Ausführung, sondern auf die Befriedigung verschiedener Ansprüche bedacht sind. (Abbildung 9)

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts vervollständigt die Entwicklung der Künste auch im Dienste der zeitgenössischen geschichtlichen Dokumentation, wozu die Märzrevolution und der Freiheitskampf von 1848/49 reichlich Gelegenheit bot. (Abbildung 10.)

Das Material ist nicht geschlossen, sondern soll durch die Ergebnisse der Ausgrabungen und Denkmalschutz-Unternehmen und die Forschung im Bereich der angewandten Kunst erweitert werden, um ein möglichst umfangreiches Bild des Lebens der Vergangenheit vorzustellen.



## A TÖRTÉNELEMÁBRÁZOLÁS MÓDJAI ÉS A TÖRTÉNELMI KÉPCSARNOK GYŰJTEMÉNYE

Száz éve született elhatározás a Magyar Történelmi Képcsarnok felállításáról, mely — az első kiállítási katalógus szövege szerint — olyan „festett, rajzolt és metszett történelmi okmányoknak gyűjteménye, amelyek felidéznek a múlt sok küzdelmét és dicsőségét”. A két évvel később a Várkert Bazárban megnyílt kiállítás ennek megfelelően a nemzet történelmének kiemelkedően fontos eseményeivel kapcsolatos műalkotásokat mutatott be. A törekvés ilyen gyűjtemény alapítására korábbi időkben származik, lényegében egyidejű a történelemábrázolásoknak, a történelmi festészetnek és grafikának a 19. század első évtizedeitől kezdődően egyre nyilvánvalóbban a legtöbbre becsült, legmagasabbra értékelt műfajjá válásával.

Maga a történelmi téma már korábban fontossá vált, a 17. század végén meghonosodó új világi műfajokkal. Ekkor általában múltbeli vagy kortárs események, sőt személyek ábrázolásaként létezett. Gyakori megjelenési formái voltak a csata- vagy ostromképek, valamint a kiváló történelmi személyiségek — uralkodók, hősök — még reneszánsz hagyományokra támaszkodó sorozatai. A művek a megrendelő céljait szolgálták, s ennek megfelelően gyakran aktuális politikai tartalmuk is lényeges volt, de ugyanígy szerepük lehetett az illusztrálás, a dokumentálás — olykor a szó legszorosabb értelmében is. Az így gyakran rendkívül nagy számban és széles körben elterjedt kompozíciók sokszor az egyes témák archetipusait alakították ki. A 18. század végén, a felvilágosodás eszméinek itthoni föltűnése és térhódítása, a nemzeti függetlenség gondolatának előtérbe kerülése hatására a műlthoz való visszafordulás célja megváltozik: először fedezhetjük fel annak nyomait, hogy a nemzeti mű eszközként szolgált a jelen problémáinak a megközelítésére, a nemzetiség kérdését mindenkor szem előtt tartva.

A 19. század elejére a történelmi téma egyre nagyobb mérvű térhódítása a jellemző. A cél ekkor a nemzeti múlt megjelenítése, felidézése volt, a kortárs irodalommal egészen szoros összefüggésben. Ezt igazolja az is, hogy egyre több a konkrét műhöz kapcsolódó illusztráció: almanachok, könyvek szövegéhez, cselekményéhez készülve jelentek meg először azok a témák, melyek 1849–49 után a leggyakoribbak lettek. A történelemábrázolások legfontosabb tényezője, a tartalom azonban döntően más lett a forradalmat és szabadságharcot követő időszakban: a korábban ábrázolt témák, a kialakított ikonográfiai típusok, jelenetek addigi mondanivalójukon túl új jelentést kaptak. A képek tárgya újabb réteggel gazdagodott, a téma által jelzett allegorikus mozzanattal. A társadalmi elhivatottság, a művek „vezércikkező” hevülése a művészeti közéletet is átalakította, s egyre inkább hivatalosan, azaz a vezető társadalmi rétegek, sőt a kormány által is támogatottá vált a történelmi festészet. Ezt jelzik az 1867 után megszorozódó állami megbízások, a műfajban azonban éppen ennek következtében a kiegyezés előtti jó néhány művészileg is kiemelkedő alkotáshoz képest az akadémizmus modorosságaival készült, egyre kevésbé jelentős művek születtek. A milleniumi mesterséges fölvirágoztatás pedig éppen a sorozatban gyártott képek hiteltelenné válása révén a legjobbakat a kiűt keresése, a

műfaj megújítása felé vezet, és ez alapjává lesz századunkban is ható festészeti mozgalmak kifejlődésének.

A Történelmi Képcsarnok gyűjteménye tehát a 19. század folyamán végig uralkodó — bár változóan értelmezett tartalmú — eszme művészi megvalósulásait fogja egybe. Az itt őrzött, korábbi századokból származó műtárgyak is ugyanezt a célt szolgálják, a gyűjtemény alapítóeszméje szerint: a nemzet történelmének dokumentumai, a múlt illusztrációi, változó művészi színvonalon. E célnak azonban nem kizárólag a történelmi festészet vagy grafika, az eseményábrázolás felel meg, hanem más műfajok is. A gyűjtemény grafikai anyagának három legnagyobb mennyiségű részét a portrék, a tájképek és az eseményábrázolások jelentik. Ezek is több változatban találhatók meg, így például a portrék lehetnek csoportképek is a hagyományos arcképeken kívül, vagy tájképpel, csatajelenettel társulhatnak. A tájképek város- vagy várlátképek, de hasonlóképpen kapcsolódhatnak eseményábrázolásokhoz is, nem mindig csupán háttérüket képezve. Fontos csoport még az életképeké, illetve a velük rokon, viseletképeket bemutató sorozatoké.

A három legjelentősebb műfajból kiemelt művek, illetve együttesek bemutatása azt példázza, miként válhatott a 19. század második felében a történelemábrázolás módjává a portré vagy a tájkép műfaja, az események megjelenítése, a történelmi festészet, illetve grafika mellett, az utóbbiak eszmei célkitűzéseinek megfelelően.

Az arcképek csoportjából egy sorozatot választottunk ki, Marastoni József litográfiái ezek, Magyar Ősök Képcsarnoka címmel jelentek meg 1855–56-ban Pesten, Császár Ferenc kiadásában Walzel nyomtatásában. Tizenkét darab portrét tartalmaz a sorozat, a magyar történelem olyan jelentős személyiségeit kiválasztva, akik valamilyen módon — a Habsburg házzal szemben vívott függetlenségi harcokban való részvételükkel, vagy más cselekedetükkel, uralkodásukkal — hozzájárultak a nemzeti dicsőséghez. Az ilyenfajta sorozatok gyakoriak és kedveltek voltak mind a festészetben, mind a grafikában. Az előbbire csak egy példa Jakobey Károly ideálportré sorozata 1862-ből, a sokszorosított grafikában pedig a hasonló módon kiválasztott kiválóságok arcképei mellett kortárs kiemelkedő egyéniségek ábrázolásainak sorozatával is találkozhatunk. Marastoni portréi két füzetben jelentek meg, az első 1855-ös Frangepán György, Keglevich Péter, Mátyás király, Nádasdy Tamás, Wesselényi Ferenc és Zrínyi Miklós arcképeit tartalmazza, míg az egy évvel későbbi második Andrássy Miklósét, Báthory Istvánét, Batthyány Ádámét, Bethlen Gáborét, Csáky Lászlót és Károlyi Lászlót. A litográfiák kivétel nélkül korábbi metszet, illetve festmény előképekre támaszkodnak, legtöbbször az arcvonásoktól kezdve egészen a hajviseletig, a fejedő vagy az öltözék apróbb részleteiig utánozva azokat. Legtöbbjük előzménye Elias Widemann német rézmetsző 1646-ban Pozsonyban és 1652-ben Bécsben megjelent metszetsorozatának megfelelő portréja. Míg Widemann rézmetszetei ovális keretben elhelyezett mellképek, Marastoni minden hősét térdkép méretben mutatja be, ezzel hangsúlyozott fontosságot kölcsönözve a viseletnek, mely a korabeli színházi jelmezekre hasonlít leginkább, mint ezt a színházi jeleneteképek,





1. Marastoni József: Bethlen Gábor. Litográfia

színészportrék litográfiai bizonyítják is. Az aprólékos részletességgel megrajzolt díszes öltözékek, s az ezeket kiegészítő attribútumok olykor fontosabbak, mint magának az arcnak a bemutatása. Widemann erőteljes, az arcvonások jellegzetességeit néha túlhangsúlyozó stílusát Marastoni formailag meglehetősen egyöntetű, kellemesen hízelgő 19. századi portréstílussá alakítja. A karakterisztikus vonások megszilárdultak, és helyettük inkább a viselet, az attribútumok, illetve az egyes alakok mögött megjelenő táj- és várrészletek jellemzik és azonosítják az ábrázoltakat. Így például Mátyás király fején a szent koronát láthatjuk, mögötte a Schedel-féle Budavár ábrázolás 19. századi változata tűnik föl, vagy Bethlen Gábor jellegzetes fejedőjét viseli, a háttérben hegyes tájban emelkedik várkastélya. Az attribútumok sorában legérdekesebb Zrínyi Miklós, a költő a hadvezér portréjánál — mely szintén Widemann metszetének szelídített változata — a háttérben álló gótizáló díszítésű könyvespolc, mely jellegzetes eleme a század ötvenes-hatvanas éveit historizáló szemléletének, s a grafikában gyakori jelenség a környezet megjelenítésekor.

Azok a darabok, melyeknek előképei nem Widemann sorozatából származnak, szintén 16–17. századi metszete-  
ket utánoznak. Ilyen Báthory István lengyel király portréja, mely Dominicus Custos rézmetszetét másolja, nemcsak az arcvonásokat, hanem az öltözkészleteit is, de mutat rokon vonásokat Báthory első ismert arcképével is, Jost Amman rézkarcával, mely királlyá választása alkalmával készült. Bethlen Gábor ábrázolása Lucas Kilian rézmetszetét követi, mind az arckép, mind pedig a viselet tekintetében. De festmény portréja is létezik a fejedelemnek, mely forrásként szolgálhatott, a nagyenyedi idealizált arckép ez, vagy a Történelmi Képcsarnok félalakos arcképe. Nádasdy Tamás és Mátyás király litográfiai korabeli festmények, valamint — főként az

utóbbi — azok számtalan későbbi változata alapján készültek.

Marastoni Magyar Ősök Arcképcsarnoka jó példája annak, hogyan alkalmazták a 19. században a korábbi műalkotásokat, mint a választott téma korából származó hiteles forrásokat, s hogyan alakították át ezeket stílári-  
san, a történelemábrázolás eszmei mondanivalójának megfelelően. Ilyen szempontból ez az arcképsorozat ugyanúgy a nemzeti dicsőséget volt hivatva bemutatni, mint bármely történelmi festmény vagy grafika.

Hogyan vált fontossá a nemzeti történelem bemutatása szempontjából a tájkép? Már a 18. század végétől kialakult a festészetben és a grafikában a történelmi tájkép műfaja. Korábban is elterjedtek ugyan a különböző történelmi emlékek vedutarajzai, a róluk készített sorozatok. Ezek azonban gyakran képzeletbeli részletekkel gazdagított romantikus ábrázolások voltak. A 18. század végétől, a 19. század elejétől találhatunk egyre több olyan tájképet, mely hiteles, részleteiben is pontos ábrázolása egy-egy olyan történelmi emlékeknek — tájnak vagy épületnek, illetve együttesüknek —, mely eszmei mondanivalóval bír. A hazai tájképfestészetben, tájrajzolásban is megjelennek ezek a törekvések már az 1848–49 előtti időszakban is, ezt követően pedig gyakorivá és kedvelté válnak. Bizonyos helyszíneket, tájakat különösen szívesen festenek vagy rajzolnak meg a magyarországi művészek, s ezek közkedveltsége összefüggésben van a történelmi festészet és grafika legnépszerűbb témakörével. A legismertebb példa erre a visegrádi vár és a környező táj, a Dunakanyar bemutatása, melyről számos festőnktől ismerünk művet, csak a nevezetesebbeket említve, Markóti, Ligeti Antaltól vagy Feszli Frigyes-től. Visegrád mint tájképi téma nem véletlenül volt ilyen gyakori, hiszen — többek között — a Hunyadiakkal, illetve Mátyás királlyal kapcsolatos eseményekre utalt, mely tárgykör az eseményábrázolások egyik legnépszerűbbike volt.

Albumok is jelentek meg történelmi tájakkal, korai darabja ezeknek Häufler 1847-es albuma Szerelmey kiadásában. Ilyen volt Molnár József Nemzeti Albuma, mely 1858-ban jelent meg Pesten, rajzainak litográfiai Bécs-



2. L. Kilian: Bethlen Gábor. Rézmetszet



ben készültek Reiffenstein és Rösch intézetében. Érdekességét még fokozza, hogy a hat darab tájkép mellett ugyanennyi életképet is tartalmaz, melyek a zsáner népies vállfajától a polgári jeleneten keresztül az egzotikus bemutatásáig terjednek változatosságukban. Ezek az életképek részben Molnár saját festményei után készültek, de volt olyan is, amelyet később festett meg a litográfia után. A hat tájkép közül három ábrázol várat: Csesznek vára, a Pusztá-Palota és Thököly vára. Kettőn romantikus vízi tájat láthatunk, a Zöldtavat és a Tarpataki vizesést, és egy városkép tartozik még a sorozathoz, Budáról és Pestről. Közülük a Pusztá-Palota címűt választottuk ki, mely főlírata szerint „Mátyás király vadászati vára a Bakonyban”, s ily módon szintén a Hunyadiakkal, illetve Mátyás királlyal kapcsolatos eseményekhez társul. A kőrajzon a romantikus történeti táj zsánerszerű jelenettel egészül ki. Középen emelkednek a sziklára épített vár romjai, az öregtorony még épen áll, körülötte magas falak ablaknyílásokkal. A torony körül madarak röpködnek, s a várat sűrű erdő övezi. Az előtérben vadászok pihennek meg tábornút körül, puskáikra támaszkodva. Egyikük rózsát hoz, a többiek pipáznak, beszélgetnek. Az elejtett szarvas teteme is ott hever, mellette pihenő vadászkutyák. Molnárnak nemcsak a tárgyválasztása volt romantikus, de ábrázolásmódja is. Kedvelte a fény-árnyék alkalmazását, mellyel festői hatásokat ért el, hangsúlyozva a várak, hegyi tájak romantikus titokzatoságát. A ritkán hiányzó zsánerjelenetek pedig hangulati szempontból is fontosak voltak. A történeti tájak bemutatásánál egyébként gyakori megoldás volt, hogy a kiválasztott épület és környezete részletes, aprólékosan hiteles képét életképi jelenetek egészítették ki. Ezek azonban már nem az ideális tárgyak mitológiai figurái voltak, hanem a tájhoz, épülethez kapcsolódó esemény szereplői, esetleg magyarázóiként — mint ez esetben is — a hely régmúlt létének.

A műfajok határai gyakran elmosódnak, leginkább a történeti tájképek esetében. Előfordul, hogy a tájak



4. Weber Henrik-Marastoni József: Béla választ korona és kard között. Litográfia

történeti esemény háttéréül szolgálnak, a mondanivalót kiegészítve.

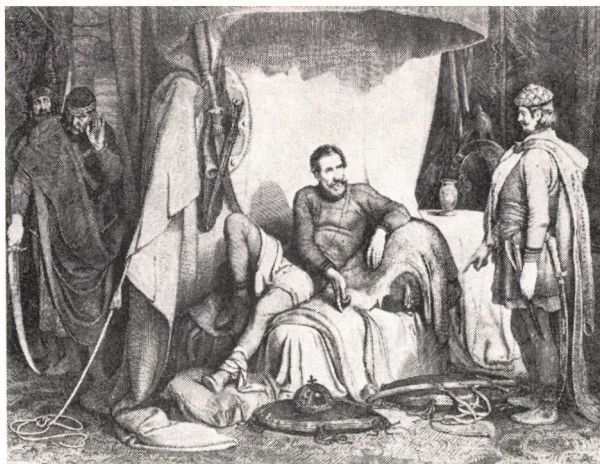
A nagyszámú és rendkívül változatos történelmi eseményképek közül a bemutatott darab példa arra, hogy a műfaj hazai kialakulásában a nem sokkal korábbi külföldi művek hogyan válhattak típussteremtő előképekké.

Weber Henrik Béla választ korona és kard között című litográfiája, melyet Marastoni József rajzolt köre, az Ország Tükre 1862-es évfolyamában jelent meg műlapként. Föltehető, hogy létezett olajkép változata is, mely valamivel korábban, az ötvenes évek végén született. A rajz a kora középkori magyar történelem példázatszerű eseményét mutatja be, mely egyik döntő fordulatát hozta történelmünknek, s számos vonatkozása a jelenre is értelmezhető volt. A két testvér, I. András királyt és Béla herceget láthatjuk, alakjuk kitölti a képet. A cselekmény a drámai eseménynek azt a mozzanatát ábrázolja, amikor a baldachinos ágyból fölemelkedő, betegeskedő király a besúgók biztatására próbára teszi öccsét, megkérdezvén, hogy a koronát vagy kardot, királyságot vagy hercegséget választja-e. Béla balját szívére téve, jobb kezével a kardra mutat, életét ezzel megmentve. A háttérben a függöny mögött hallgatózó alak tűnik föl. A mű, melynek kompozícióját kevés eltéréssel követi Weber kőrajza, J. P. N. Geiger bécsi akadémiai tanár híres albumának azonos című darabja. Ez a sorozat 1842–44-ben jelent meg Magyar és Erdélyország története rajzolatokban címmel, s a tervezett háromkötetes változattal szemben csak egy kötetben, az Árpád-kor eseményeivel foglalkozva. Tizenhét darab litográfiát találunk az albumban, mindegyikhez meglehetősen részletes magyar és német nyelvű magyarázat készült Wenzel Gusztávtól. Az együttes szándéka didaktikus; a szövegek a jelenetek leírásán kívül mindenhez magyarázatot fűznek, gyakran a korabeli tudományos kutatás eredményeit is fölhasználva (például e jelenetnél is közli a korabeli forrásokat). Éppen a szöveg és kép együttes megjelenése miatt volt jelentős e kiadvány: az irodalmi formát is igénylő, annak a képzőművészeti alkotást alátámasztó,



3. Molnár József: Pusztá-Palota. Litográfia





5. J. P. N. Geiger: Béla választ korona és kard között.  
Litográfia

értelmező szerepét fontosnak tartó szemlélet folytán a későbbi műveknél ezért vált nagyon jól felfhasználhatóvá. Kompozíciós típusai gyakran visszatérnek, vagy kiindulásként szolgálnak, ráadásul bizonyos témákat elsőként öntött képi formába. A korona és kard jeleneténél Geignél a középpontban András látható, a belépő herceget fogadva, de a cselekmény ugyanazt a pillanatot mutatja be. A tárgyi környezet csaknem azonos mindkét litográfián: a függönyös, baldachinos ágy, fölötté a pajzs a karddal, a párnán fekvő, hitelességre törekvő ábrázolású szent korona és mellette a kard, valamint a két testvér viselete.

Weber lapjának stílusa hasonló az Ország Tükrében megjelent történelmi illusztrációihoz, jellemző rá, hogy általában kevés szereplővel mutatja be jeleneteket. E figurák arcvonásai, hajviseletük, öltözködésük hasonló, s mindenütt nagy gondot fordít a művész a környezet részleteinek aprólékos megrajzolására. A színpadias gesztusok, az érzelmeket látványosan érzékeltető arckifejezések is elsősorban a történelmi litográfiákra jellemzőek — s nemcsak a Weber-félékre. Az 1848–67 közötti időszakban rendkívül nagy számban születtek történelmi eseményeket ábrázoló litográfia-műlapok, főként a Műegylet és a Képzőművészeti Társulat, valamint a folyóiratok műlap-pályázataira. Fontosságuk abban rejlik, hogy fokozták a történelmi festmények népszerűségét, továbbá a nagy példányszámban terjeszthető kőrajzok a hazai művészek és művészet eredményeit kedveltették meg a nagyközönséggel. A lapokat, folyóiratokat a műlap kelendőbbé tette, s csaknem mindegyik — de főképpen az Ország Tükré és a Családi Kör — adott ki félevenként egy-egy népszerű témát földolgozó jelenetet, általában kőrajz formájában. A festészet és a sokszorosított grafika szorosan összefüggött egymással, mivel a legtöbb esetben egy-egy nagy sikerű olajkép litografált változata jelent meg. A litográfia kiadványokban vagy önállóan is — eltekintve a sorozatoktól és az illusztrációktól — ritkán ábrázolt úgy történelmi eseményt, hogy ne lett volna festészeti előképe. De célszerű is volt szinte mindegyik festményt kőrajzban is megjelentetni, mert így az széles körben elterjedt, sőt megvásárolható is volt. Ma pedig különösen fontosak számunkra, mivel nagyon sok festményről, híres és sikeres olajképekről csak litográfia változatukon keresztül lehet ismeretünk. Ily módon a Történelmi Képcsarnok grafikai gyűjteményének ez a része a XIX. századi festészetről, annak legjelentősebb irányzatáról is teljesnek mondható képet adhat.

Basics Beatrix

#### IRODALOM

- A Történelmi Képcsarnok grafikai kiállításának leíró lajstroma. I. Bp. 1907. Bev. Dr. Kammerer Ernő.  
A Magyar Történelmi Képcsarnok katalógusa. Bp. 1922. Petrovics Elek előszavával.  
Kodály Ernő: Weber Henrik. Bp. 1943.  
Cennerné Wilhelmb Gizella: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. In:

- Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: Galavics Géza. Bp. 1975. 279–312.  
Művészet Magyarországon 1830–1870. Kiállítási katalógus I–II. Bp. 1981.  
Basics Beatrix: A magyar történelemábrázolás problémái 1848–1867. Doktori értekezés, 1981. Kézirat.

#### DARSTELLUNGSARTEN DER GESCHICHTE UND DIE SAMMLUNG DER HISTORISCHEN BILDERGALERIE

Der Entschluß, die Ungarische Historische Bildergalerie zu errichten, wurde vor hundert Jahren gefaßt und die Ausstellung, die zwei Jahre später eröffnet wurde, hat zahlreiche auf die wichtigen Ereignisse der Nationalgeschichte bezügliche Kunstwerke vorgeführt. Die Bestrebung, eine solche Sammlung zustande zu bringen, datiert aus früheren Zeiten und fällt, im Grunde genommen, damit zusammen, daß die Geschichtsdarstellungen, die Historienmalerei und Graphik, von den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beginnend, zu der offensichtlich höchstgeschätzten Kunstgattung geworden sind. Die Sammlung der Historischen Bildergalerie faßt also all die künstlerischen Verwirklichungen der im Laufe des 19. Jahrhunderts ununterbrochen herrschenden, aber inhaltlich verschieden gedeuteten Idee zusammen. Die hier bewahrten, aus früheren Jahrhunderten stammenden Kunstobjekte stehen im Dienst des gleichen Zwecks. Der Gründungsidee der Sammlung entsprechend bilden sie

die auf unterschiedlichem künstlerischem Niveau ausgeführten Dokumente der Nationalgeschichte und Illustrationen der Vergangenheit. Es sind aber nicht nur die Historienmalerei und Graphik, sondern auch andere Kunstgattungen, die diesem Zweck entsprechen. Der größte Teil des graphischen Materials der Sammlung besteht aus Porträts, Landschaften und Darstellungen von Ereignissen. Die von denen ausgewählten Werke — die Lithographienreihe von Porträts »Bildergalerie der Ungarischen Ähnen« von József Marastoni sowie die Landschaft im Nationalalbum von József Molnár — sind Beispiel dafür, wie die Gattung der Porträts oder der historischen Landschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Art der Geschichtsdarstellung werden konnte. Das Kunstblatt von Henrik Weber (König Béla wählt zwischen der Krone und dem Säbel) trägt auch zur Erleuchtung der Zusammenhänge der Geschichtsdarstellungen mit deren ausländischen Vorbildern bei.



## A SZEKSZÁRDI BÉRI BALOGH ÁDÁM MÚZEUM KÉPZŐMŰVÉSZETI GYŰJTEMÉNYE

Gazdag és változatos gyűjteményt őriz a Béri Balogh Ádám múzeum, amely egy régóta várt állandó kiállításon remélhetőleg rövidesen a közönség előtt is bemutatásra kerül. A közel 500 festmény többsége részben közintézményekből, részben a megyében levő főúri kastélyokból és nemesi kúriákból — így többek között a Perczel, a Jeszénszky, a Csapó családok tulajdonaként — került be a múzeumba. Az 1000 lapot számláló grafikai anyag 19. századi magyar részét az 1902-ben alapított múzeum, működésének első két évtizedében vásárolta, de a törzsanyag többségét a Csapó család által 1949-ben ajándékozott művek képezik. A gyűjtemény a művek keletkezési idejét, és műfaji összetételét tekintve is igen változatos képet mutat. A túlnyomórészt 18—19. századi festmények és grafikák közül jó néhány, ismert külföldi mester kezétől származik, akik csak egy-egy munkát készítettek a magyar megrendelő számára, de hazánkban talán sohasem jártak. Mellettük találkozunk jelentős 19. századi magyar művészek neveivel is és közöttük akad néhány idegen származású, akik hosszabb külföldi működés után telepedtek le végleg Magyarországon, így tevékenységük alapján részben magyarnak számítanak. Található azonban mind a festmények, mind a grafikák között több olyan mű is, amelynek vagy szerzője, vagy — portré esetében — ábrázoltja ismeretlen. Mivel a gyűjtemény teljes feldolgozása egy hosszabb tudományos program része, a jelen tanulmány szerzői elsősorban ismertetésre vállalkoznak, esetenként megelégedve az eddigi vizsgálódás részeredményeivel. [1]

A gyűjtemény műfaji megoszlása megfelel a nagy stíluskorszakok által megszabott követelményeknek, így a 18. századi anyagban kedvelt a bibliai és mitológiai ábrázolás, valamint a tájkép, míg a 19. századi részben a meglevők mellé az életkép és a történelmi téma csatlakozik. A vezető műfaj azonban mindkét évszázadban a portré marad és ezt szemléletesen igazolja a festmények között kimutatható számbeli fölénye, amely ugyanakkor azzal is magyarázható, hogy a gyűjtemény magvát a kastélyokból származó családi galériák képezik. A képek főúri és nemesi családok tagjait, egyházi és világi közéleti személyiségeket, előkelő dámákat, nemes asszonyokat, kisasszonyokat és gyerekeket örökítenek meg a különböző stíluskorszakok szabályaihoz igazodva. A grafikák műfaji megoszlásában a tájkép és a történelmi téma dominál, de találkozunk bibliai, mitológiai ábrázolásokkal és portrékkal is.

Az ismertetésben kiemelkedő helyet érdemel Mertz János hat darab, nagyméretű, 1780-ban készült arcképe. A művészről igen kevés adat áll rendelkezésünkre, így nem tudjuk születési és halálozási évszámát sem, mindenesetre annyi bizonyos, hogy 1782—85 között a bécsi képzőművészeti akadémia növendéke volt, majd 1788-ban feleségül vette Falkoner Ferenc festő leányát, Borbálát és 1790-ben budai polgárjogot kapott. [2] Elsősorban arckép- és oltárkép festő volt, megfestette Dugonics Ádám szegedi polgármester portréját és dolgozott a váli, illetve a vajtai templomokban. A képek hátlapján levő szignatúra és dátum szerint: „Johannes Mertz pinxit 1780”, tehát a képek a festő akadémiai tanulmányai előtt készültek. Bár ritkán, de más művész esetében is találkozunk ilyen esettel.

A hat kép közül négy női és kettő férfi portré, mindegyik álló, egész alakos és interieurbe helyezett. A beállítás túlságosan merev, a figura és a környezet kapcsolata a síkszerűség jellemző, amelyet ellensúlyozni próbál a ruhakelmék aprólékos, kinosan gondos megfestése, díszes eleganciájuk hangsúlyozása, amely a női arcképek esetében teljesen uralja a képfelületet. A mesterségbeli gyakorlatlanság és a néhol előforduló elrajzolások leplezésére szolgál az életszerű ábrázolásra való naiv törekvés



1. Mertz János: Női arckép neccel (vsz. Apponyi Antal Györgyné Lodron Laterano Mária Karolina), 1780





2. Mertz János: Kislány íróképpel, 1780

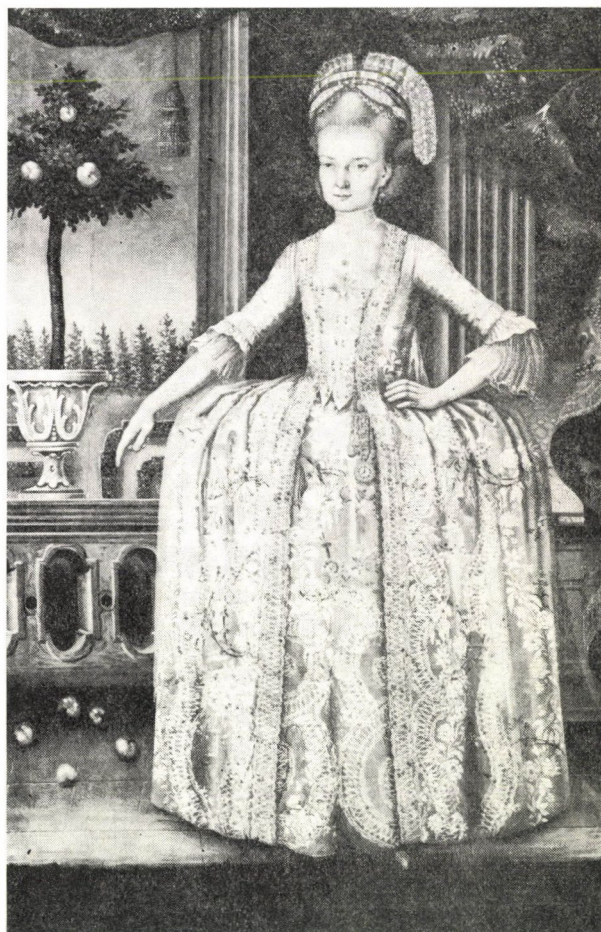
is, amelyet mozdulatok vagy apró múltbeli történések jeleznek.

A neccet készítő Női arcképen, a földön két leesett tű hever, amely sejteti a szándékot, hogy a festő a jelenetnek spontán jelleget kívánt adni, amellyel éles ellentétben áll a csipőre tett kéz, a szoborszerű merev testtartás és a mimika nélküli arckifejezés (1. kép). A Kislány íróképpel c. kép, hasonló jellegű, és bár a táblára mutató mozdulat miatt a természetesség érzékeltetése itt szerencsésebb, a merevséget nem sikerült feloldani (2. kép). A hat kép közül a méret és a művészi ábrázolás szempontjából a Balkonon álló hölgy arcképe a legigényesebb (3. kép). A ruha itt a legdíszesebb, a szobabelsőtől ezen a képen láthatunk a legtöbbet és a bal oldalon, az erkély korlátja felett a park stilizált, jelzesszerű rajzát ábrázolta a művész, a kővázába ültetett narancsfával, amelyből öt darab a földre gurult. Az előző két arcképhez hasonlóan itt is jól

érezhető a kemény, merev beállítás és a feloldására irányuló törekvésből adódó kettősség.

A három, reprodukcióban is bemutatott arckép — a másik három, egyelőre rongált állapotuk miatt nem fotózható — érdekes és kedvesen ügyetlen kísérlet az életszerű szituációba helyezett portré megragadására. Annak ellenére, hogy ez kevésbé sikerült, a monumentalitás igénye, és a finom színvilág, a műveket a 18. századi magyar ősgalériák reprezentatív képviselőjévé avatja. A művész eleget tesz a műfaj követelményeinek, amennyiben érzékelteti az ábrázoltak társadalmi pozícióját, rangját és vagyoni helyzetét. A hölgyek a francia rokokó divatját viselik, a férfiak viszont díszmagyarban vannak, amelyből következtethetünk arra, hogy magas rangú magyar főúri családról van szó, akik kastéllyal és hozzá tartozó parkkal is rendelkeztek.

Kilétük megállapítását erősen megnehezítette az, hogy a képek származási helye ismeretlen volt. Jelentősen segítette a munkát viszont az a tény, hogy a megyében csupán egyetlen kastély jöhetett számításba, amely eléggé nagy és reprezentatív volt ahhoz, hogy a közel 2 méter magas képek számára helyet biztosítson és megfeleljen azoknak az igényeknek, amelyek a képekről leolvashatók, vagyis volt kellően elegáns berendezése és gondozott parkja. Ilyen kastély jelenleg is áll a Szekszárdtól északnyugatra fekvő Hőgyészen, amely a 18. században épült. Moldoványi József a Tudományos Gyűjtemény 1824-es számában így ír róla: „... egy emeletű frantzia ízlésre épült, és a nagy Anglus kertnek tsak nem közepén helyezett pompás négy szegletű és régiségekkel megtömött Kastélya. . .” [3] Az idézett további része a park szépségeit eseteli, amelyből megtudjuk, hogy idegen, egzotikus



3. Mertz János: Balkonon álló hölgy (Apponyi Györgyné Sprintzenstein Franciska), 1780



növények, fenyőfák és szobrok díszítették. A falu birtokosa 1777-től gróf Apponyi György Tolna megye főispánja, aki egyben új tulajdonosa lett a jelenlegi formájában feltehetően 1750 körül épült egyemeletes barokk kastélynak.[4] A festmények közül kettőn, egyelőre még tisztázatlan okból épült alaprajzot is megörökített a festő. Az egyik, az idősebb férfiről, szintén Mertz János által készített mellképen szerepel, amely a sorozat hetedik tagjaként került a múzeumba. A másik a fiatalabb férfit ábrázoló arckép bal oldalán, földgömb és könyvek között látható.

Valószínűnek látszik tehát, hogy a képek az Apponyi család tagjait, Apponyi Györgyöt, a fiát Antal Györgyöt és a feleségeiket, valamint — egyelőre nem bizonyíthatóan — a feleségek hozzátartozóit ábrázolják. [5] A személyek számának és életkorának esetleges egyezése mellett elképzelésünket jelentős mértékben megerősítette, hogy a képeket a kastély egykori két alkalmazottja felismerte és helyüket az épületben meghatározta.[6]

E fentiek szerint a festmények a következő személyeket ábrázolják:

*Idős férfi portré*, gr. Apponyi György (o. v. 196,5 × 115 cm. Ltsz.: 84.7)

Születési évszáma ismeretlen, meghalt 1782-ben. Mivel a fia 1751-ben született, 1780-ban kb. 50 éves, amely megfelel az ábrázolásnak.

*Fiatal férfi portré*, gr. Apponyi Antal György (o. v. 196,5 × 70 cm. Ltsz.: 84.8)

Született 1751-ben, meghalt 1817-ben, 1780-ban 29 éves, ami szintén megfelel a képen ábrázolt személy életkorának és a szöveg szerint jelentős könyvtárt hagyott gyermekeire, a Tudományos gyűjtemény szerint pedig műgyűjtő volt.

*Balkonon álló nő portréja*, gr. Apponyi Györgyné, született Lamberg Sprintzenstein Franciska (o. v. 196,5 × 115 cm. Ltsz.: 84.4)

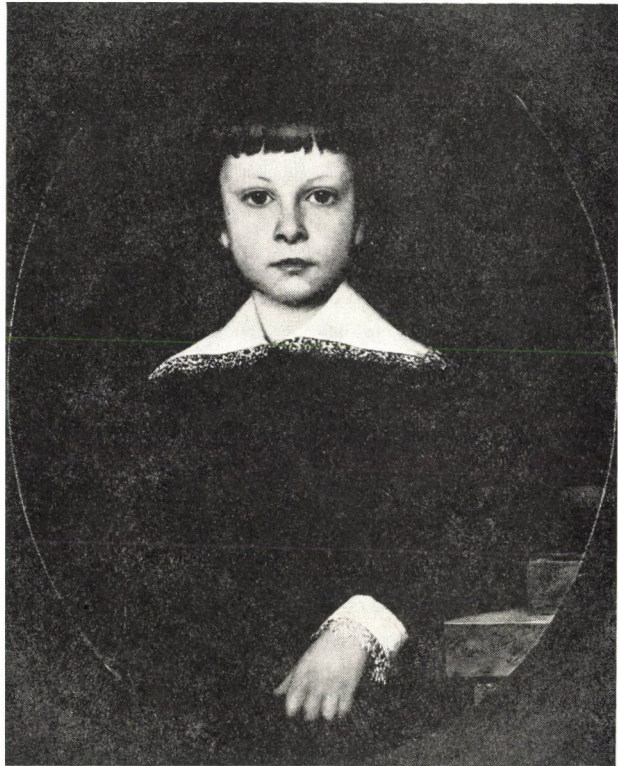


5. Aristid Oeconomo : Kislány portréja, 1862

Születési és halálozási dátuma ismeretlen, családja Nagy Iván művében nem szerepel, de fiának születési dátumát figyelembe véve 1780-ban kb. 50 éves, tehát a kép ábrázolhatja őt.



4. Ismeretlen festő: Hébe, 1800 k.



6. Eugen von Blaas : Kislány portréja, 1860-as évek





7. Donát János: *Női portré*, 1811



*Neccet készítő nő portréja*, gr. Apponyi Antal Györgyné született Lodron Laterano Mária Karolina (o. v. 196,5×70 cm. Ltsz.: 84.6)

Születési és halálozási dátuma ismeretlen, családja Nagy Iván munkájában nem szerepel, de a kép alapján életkora megegyezik Antal Györggyével, tehát lehet a felesége.

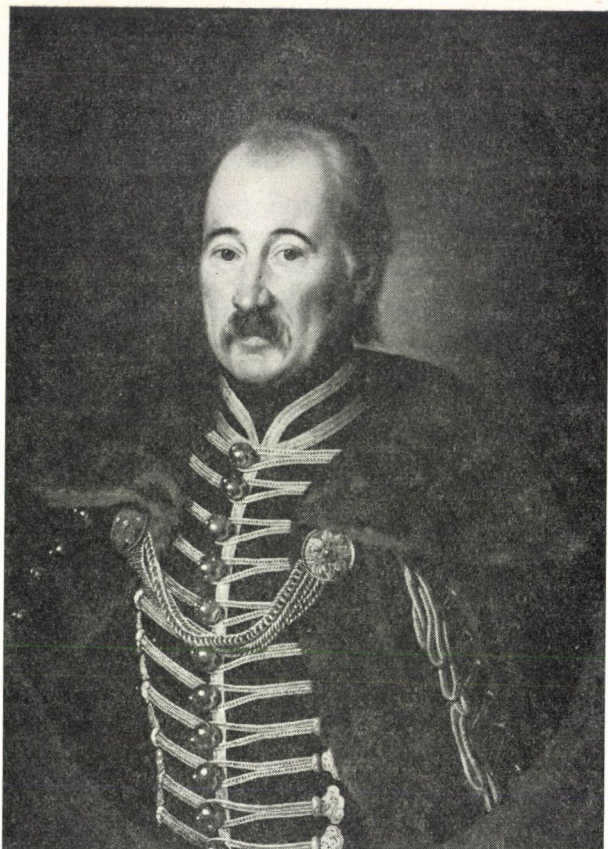
*Fehér ruhás női portré*, Apponyi Josephin, Perényi Imréné (o. v. 196,5×70 cm. Ltsz.: 84.9)

Születési és halálozási dátuma ismeretlen, de mivel Antal György testvére és a táblázaton felette szerepel amiből arra következtethetünk, hogy a nővére volt, így életkora alapján a festmény ábrázolhatja őt, annál is inkább, mivel arcvonásai erősen emlékeztetnek az idős hölgyére, aki a fentiek alapján az édesanyja volt.

*Kislány írótablával*, személye ismeretlen (o. v. 196,5×70 cm. Ltsz.: 84.5)

A festményen ábrázolt kislány 16–18 éves lehet és a táblázatok, illetve a leírások alapján a családtagok közül senkinek sem lehet ilyen korú gyermeke. Csupán feltételezhetjük, hogy Apponyi Antal Györgyné, Lodron Laterano Karolina rokonságához tartozott, amire következtethetünk arcvonásainak hasonlóságából. Természetesen ennek bizonyítása, valamint néhány hiányzó adatnak a megszerzése, még a további tudományos kutatómunka feladata lesz.

A festményanyag külföldi részében a németalföldi hatásra kialakult tájképtípus két darabja mellett, mitológiai témát is találunk. Az egyelőre ismeretlen, de feltehetően azonos mestertől származó két kép méretük és stílusuk hasonlósága miatt párdarabnak számít.[7] A Hérát és Hébét ábrázoló festmények közül talán az utóbbi művészi kvalitásai jobbak. Hébe, az olymposzi istenek pohárnoka, a sas képében megjelenő Zeust táplálja (4. kép). Ruhája és hajviselete antikizáló és ez, valamint a kép festői felfogása összefügg a 18. század végén



9. Ismeretlen festő: Csapó Dániel, 1830 k.



8. Ismeretlen festő: Csapó Ida, 1830 k.



10. Ismeretlen festő: I. Béla király, 1863 körül





11. Böhm Pál: Cigánylány, 1870-es évek

terjedő racionálisabb, hűvösebb szemléletű klasszicizmus-sal, így a kép 1800 körül készülhetett.

A külföldi mestereket a gyűjteményben a még azonosíthatatlan művészek jó kvalitású portréi mellett néhány ismert név is képviseli. Aristid Oeconomo (1821—1887) bécsi és velencei tanultságú festőtől származik a korábban még ismeretlenként számon tartott Kisányportré (5. kép). A művész 1881-ig élt Bécsben és a restaurálás során a kép jobb alsó szélén előjött szignatúra és dátum-töredék alapján a mű az 1860-as években készült és még erősen magán viseli a késői bécsi biedermeier festészet stílusjegyeit.[8] Ennek, hasonlóan ovális formátuma miatt szinte párdarabja lehetne Eugen von Blaas olasz festő Kisfiú portréja (6. kép). A festő Velencében, majd Rómában tanult és később a velencei akadémia professzora lett.[9] 1870 után Bécsbe költözött, ahol stílusa megváltozott, a velencei festészet hatását tükröző mélytűzű színei eltűnnek műveiről. A kép mélyvörös háttére és oldott festésmódja arra enged következtetni, hogy a portré még a stílusváltás előtti korszakban készült.

A magyar és a külföldi festmény anyag közötti átmenetként is kezelhetjük azt a néhány 19. század elején készült portrét, amely idegen származású, de Magyarországon végleg letelepedett festő munkája. A könnyebb megélhetés miatt nálunk otthont találó külföldi művész példája, a 18. sz. második felétől kezdve, nagyjából a 19. sz. közepéig gyakori jelenség a hazai művészeti életben, így munkásságuk olykor jelentős része ide köthető. Elsősorban portrét festettek, amelyek még erősen kötődtek a barokk hagyományokhoz és ez főként a korábban is használatos típusok átvételében nyilvánult meg. Így változatlanul kedvelt maradt az interieurben vagy tájban ábrázolt egész, illetve fél alakos és a semleges háttérű, az arcra kissé jobban koncentrált portrétípus. Funkciójukat tekintve, továbbra is elsősorban az ábrázolt társadalmi pozícióját hivatottak reprezentálni. A barokkból a klasszicizmusba való lassú átmenet azonban esetenként mégis érzékelhető volt, elsősorban a korábbinál egysze-

rűbb kompozíciós megoldások és fényárnyék ellentéteket mellőző, keményebb, rajzosabb festői módszerek alkalmazásában.

A gyűjteményben a század első évtizedeinek arcképfestészetét két jó nevű, idegenben és hazánkban is hírnévre szert tett festő képviseli. Az egyik a berlini tanulmányai és bécsi működése után Pesten letelepülő Neugass Izidor (1784—1847). Legismertebb munkája Beethoven portréja, amelyet még Bécsben festett 1806-ban. Bár adataink meglehetősen hiányosak személyét illetően, annyit tudunk, hogy 1847 után Temesvárott dolgozott.[10] A Csapó családot ábrázoló festménye 1811-ben készült (címlap). A képen a 33 éves Csapó Dániel látható feleségével és Ida nevű leányával. Csapó Dániel egyike volt Tolna megye legismertebb és legtevékenyebb közéleti személyiségeinek. 1827—36 között a megye alispánja és országgyűlési követe, a mezőgazdasági egyesület tagja és másod-elnöke. A természeti környezetbe helyezett kompozíció békés, kissé érzelmes polgári idillt ábrázol a klasszicizmus stílusában, egyenletes fényelosztással, világos színekkel, a rajzot hangsúlyozó festésmóddal.[11]

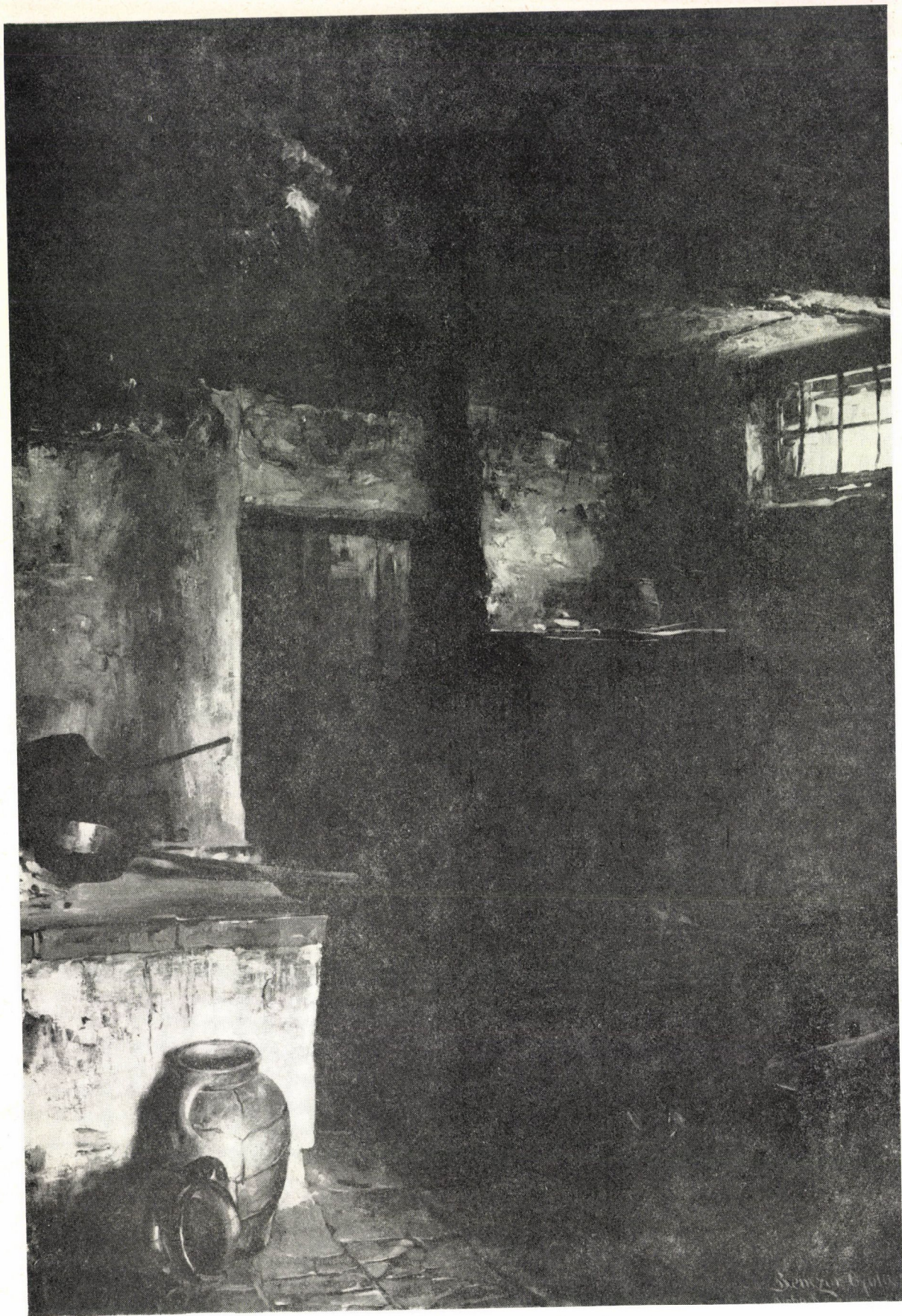
A másik, 1812-ben Pestre áttelepült német származású festő Donát János (1744—1830). Hosszú bécsi működése során számtalan magas rangú udvariszemély portréjának megfestésével vívta ki a főúri körök elismerését és pártfogását. Magyarországra Kazinczy Ferenc hívására jött, akinek portréját sok más neves magyar közéleti személyiség arcképével együtt megfestette. A gyűjteményben található négy festménye közül három 1811-ben készült Székesfehérvárott, ami életútjának felvázolásához is érdekes adalék. Egész portréfestészetét tekintve is talán egyik legjobb képe a piros leples Női portré, amely tájképi háttérrel az alak kiemelésével még őrzi a barokk hagyományokat, de egyenletes fényelosztása, rajzos stílusa már a klasszicizmusra utal (7. kép).

A 19. századi magyar portréfestészet említésre méltó darabjai közé tartozik még két ismeretlen művéstől származó arckép. A Női portré, a Neugass-képről már



12. Barabás Miklós: Pásztor, 1850-es évek





13. Benczur Gyula: *Bajor parasztkonyha*, 1890-es évek





14. Haan Antal: Judit és Holofernes, 1853

ismert Csapó Idát ábrázolja, aki akkor körülbelül 20 éves, tehát a festmény 1830 körül készülhetett (8. kép). Erre utal a kép stílusa is, amely a bécsi biedermeier festészet hatásáról tanúskodik. A Férfi portrén a már idős Csapó Dániel látható (9. kép). Az ábrázolt korából és a festői felfogásból következik, hogy a kép a leányával festett portréval egy időből, vagyis szintén 1830 körülről való.

Szintén ismeretlen festő alkotása az I. Béla királyunkat ábrázoló történelmi ideálportré (10. kép). A kép érdekessége, hogy az 1863-ban Brassay Mihály által alapított I. Béla királyról elnevezett gyűjteményből került be a múzeumba. Mivel az alapító erdélyi származású volt és Tolna megyéhez korábban semmilyen kapcsolat sem fűzte, feltételezhetjük, hogy a festményt Erdélyből hozta magával. A kép témája és romantikához kötődő stílusa valószínűvé teszi, hogy festője 1863 körül, vagy esetleg egy-két évvel korábban Brassay megrendelésre készítette. A merev beállítás, az élet és portrészertés teljes hiánya az első magyar történelmi arcképsorozat, a Mausoleum darabjait idézi emlékeztetünkbe és keletkezése feltételezhetően metszet előképre vezethető vissza.

Az említett műveken kívül a század magyar portréfestését a gyűjteményben több, egyelőre ismeretlen festő néhány kvalitásos alkotása képviseli, így figyelemre méltó a Bezerédi házaspár 1840 vagy Széchenyi István 1860 körül készült arcképe. Mellettük találkozhatunk olyan ismert nevekkel is, mint Kovács Mihály és Görgyi Giergl Alajos. A sort Böhm Pál 1870-es évek elején festett Cigánylány c. képe zárja, amely már a romantikát a realizmussal keverő művészetszemlélet hatását mutatja, és a művész legjobb szolnoki alkotóperiódusának darabja (11. kép).

A múlt század 40-es éveitől kezdve a reformmozgalom küzdelmeivel szoros összefüggésben, a parasztság élete felé irányul a figyelem, amely a népi életkép műfajának felvirágzását eredményezi. A téma első hazai képviselője Barabás Miklós volt, akitől a gyűjteményben a Pásztor c. kép található (12. kép). A festmény érdekessége, hogy a restaurálást megelőző röntgenfelvételen a pásztor bal-



15. Molnár József: Hegyvidéki táj, 1860-as évek



oldalán egy kisborjú figurája látható, amelyet a művész ismeretlen okból eltüntetett, viszont meghagyta — valószínűleg véletlenül — az állatot tartó kötél végét, amelyet a férfi a jobb kezében tart. A festményt a romantikára jellemző melankolikus hangulat, ugyanakkor viszont a klasszicizmus száraz, rajzos felfogása jellemzi és jól beilleszthető az 50-es években készült életképei sorába.

A gyűjtemény talán legkvalitásosabb képe Benczur Gyula Bajor parasztkönyha c. műve (13. kép). A művész fiának visszaemlékezései szerint a századforduló körül tartózkodása alatt készült, és a fényforrás különleges elhelyezése a kompozíció, valamint a vöröses alaphangulatú színvilág jól érzékelteti az olasz festészet hatását. [13]

A festményanyag bemutatását Molnár József egyik tájképével zárjuk. A művészt a gyűjteményben e témából két mű is képviseli, egyben reprezentálva azt az utat is, amelyet a romantikától a naturalista tájfélfogásig megtett. Hegyvidéki táj c. képe a 70-es években festett romantikus tájképeivel mutat rokonságot, így elkészülésének dátuma erre az időszakra tehető (15. kép).

A festményanyag bemutatását Molnár József egyik tájképével zárjuk. A művészt a gyűjteményben e témából két mű is képviseli, egyben reprezentálva azt az utat is, amelyet a romantikától a naturalista tájfélfogásig megtett. Hegyvidéki táj c. képe a 70-es években festett romantikus tájképeivel mutat rokonságot, így elkészülésének dátuma erre az időszakra tehető (15. kép).

A múzeum grafikai gyűjteménye — amely elsősorban metszetekből áll — jelentőségben nem marad el a festészeti mögött, de részletes bemutatása egy külön tanulmányt érdemelne, mivel eddig szinte teljesen publikálatlan és közöttük jó néhány komoly restaurálásra szoruló. Így itt most csupán összetételének felvázolására és két mű bemutatására vállalkozunk.

A külföldi rész legkorábbi darabjait 16. századi fametszetek alkotják, de bőven találunk 17—18. századi sokszorosított grafikai lapokat is olyan művészekről, mint H. Goltzius, P. Troschel, J. Matham vagy J. H. Roos. Műfaji összetétel tekintetében a mitológiai, valamint bibliai témától a tájképen és életképen át a portréig minden megtalálható. A magyar anyag nagy része litográfia, olyan festők műveiről, mint többek között Barabás Miklós, Marastoni József, Szemlér Mihály, a metszők közül legismertebb Grimm Vince, Grimm Rezső és Vincencz Katzler neve.

A magyar vonatkozású metszeteknél, a fent említett műfajok mellett nagy számban találunk történelmi témájú és egykorú eseményt megörökítő lapokat is.

Grimm Rezső rajzolta kőre Than Mór a mohácsi csata c. monumentális festményét, amely művészi kvalitásait tekintve kiemelkedő (16. kép). A képet Than még Párizsban festette 1857-ben és jelenleg a kassai múzeumban van. [14] A mozgalmasságtól a kompozíció K. Rahl Csata a Lajtán c. történelmi festményének hatását mutatja.



16. Than Mór—Grimm Rezső: Mohácsi csata, 1857



17. Ismeretlen festő: Tájkép, 18. század

Feltehetően 18. századi olasz festményről készült, ismeretlen metszőtől a Sziklás táj c. rézmetszet, amely staffage figuráival, és kompozíciós megoldásaival a században oly kedvelt ún. ideális tájfélfogást tükrözi (17. kép).

A szekszárdi múzeum főnt ismertett képzőművészeti anyaga, vidéki múzeumaink viszonylatában a legkvalitásosabbak közé tartozik. A zömmel kastélyokból bekerült művek alapként szolgálhatnak a későbbiekben, az irányított, szervezett gyűjtő és kutatómunkához, amely révén a gyűjtemény jelentősebb vidéki galériáink sorába léphet.

Bakó Zsuzsanna—Szentés András

## JEGYZETEK

1 A tanulmány szövegének megfogalmazása, a képelemzések, valamint a képekre vonatkozó adatok egy része Bakó Zsuzsanna munkája. A gyűjtemény keletkezésére és a képekre vonatkozó dokumentumok másik része Szentés András kutatása és ő végezte a Mertz-képek helyszínen történő azonosítását is. Egyben köszönetet mondunk Cennerné Wilhelm Gzellának, aki a Mertz-képekre vonatkozó kutatásainkban segítségünkre volt.

2 Kopp Jenő feljegyzései. MNG Adattár 2070/1978.

3 Moldován József: Tolna vármegye geográfiai és statisztikai ismertetése. Tudományos Gyűjtemény. 1824. X. 40.

4 Voít Pál: Franz Anton Pilgram. Bp. 1982. 265—269. A kastélyt Mária Terézia generálisa, Florimond Mercy a 18. sz. első felében építette; A kastélyt stíluskritikai alapon Franz Anton Pilgram műveihöz Mojzer Miklós sorolta.

5 Nagy Iván: Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal. Pest 1857. 60—61. I. IV. tábla.

6 A kastély egykori alkalmazottainak, Vencné Suplicz Katalin és Vici Károly szóbeli közlései, akik jelenleg is Hőgyészen élnek.

7 A képek egy, a múzeumban levő Klösz Györgytől származó foto szerint a Csapó család lakását díszítették.

8 A kép jobb szélén lent a név kétszer van egymás alá írva, így nehezen olvasható. A dátumból csak az első három szám látszik: 186.

9 A Thieme-Becker lexikon szerint magyar vonatkozású képe is van, Magyar csikós címmel.

10 Lyka Károly: A táblabíró világ művészete. Bp. 1981 383.

11 A múzeum őriz két kisméretű portrévázlatot, az egyiket Csapó Dániel, a másikon a felesége látható. A képek feltehetően tanulmányként készültek a nagy képhez és stíluskritikai alapon szintén Neugass Izidor munkái.

12 Telepy Katalin: Benczur Gyula. Nyíregyháza 1963. 61.

13 Művészet Magyarországon 1830—1870. Kiállítási katalógus. MNG. Bp. 1981. Kat. sz. 217.

14 Vö. Művészet Magyarországon 1830—1870. Kiállítási Katalógus. MNG. Bp. 1981. Kat. sz. 160.



## A MISKOLCI HERMAN OTTÓ MÚZEUM KÉPTÁRA

Miskolcon járva némi meglepetéssel fedezi fel a szakember is, a múzeumbarát is, a Miskolci képtár állandó kiállítását, jóllehet immár két esztendeje megnyitották. Egy állandó kiállítás megszervezéséhez legalább két feltétel szükséges: helyiség és művek. Amikor a Herman Ottó Múzeum, amelynek önálló képzőművészeti gyűjteményét ismerjük Miskolci Képtárként, 1980-ban új központi épületbe költözött, lehetőség nyílt megfelelő kiállítási terek kialakítására.

Számunkra azonban fontosabb annak nyomon követése, milyen indítékokból és mi módon szerveződött képzőművészeti gyűjtemény Miskolcon, mivel ezáltal rávilágíthatunk egy sor olyan mozzanatra is, amely egyáltalán nem nevezhető specifikusnak.

A 19. század második felében meginduló gyors polgári fejlődés egyik fontos tényezője volt az intézményrendszer kiépítése, amelynek szerves részét jelentették a könyvtár- és múzeumalapítások. E két közművelődési intézmény hálózatának kiépítése párhuzamosan történt. A Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelőisége és Országos Tanácsa révén közös volt hivatalos pártfogásuk és anyagi támogatásuk. [1] Az 1897. december 10-én megalakított felügyeleti szerv tevékenységének talán legfőbb eredménye a vidéki könyvtárak és múzeumok alapításának támogatása. Működésének első évében — 1898-ban — 24 múzeum tartozott hatáskörébe, 10 év múlva már 75. [2] Ehhez a nagymértékű növekedéshez elsősorban helyi kezdeményezésre, a városi, községi előjáróságok pénzügyi támogatására volt szükség. Miskolcon a Borsod-Miskolci Közművelődési és Múzeum Egyesület alapította meg a Borsod-Miskolci Múzeumot 1899-ben. [3] A város-történeti, régészeti, néprajzi és — elsősorban a Bükk növény- és állatvilágát bemutató — természettudományi gyűjtemények mellett már ekkor körvonalazódott egy városi képzőművészeti gyűjtemény kialakításának igénye. Ösztönzést adhatott ehhez a Nemzeti Szalon által rendezett első miskolci képzőművészeti kiállítás 1899 novemberében, ahol közel 300 kortárs festményt és rajzot mutatnak be a Szalon művészeitől. [4]

A képzőművészeti anyag gyűjtése a szerteágazó gyűjtőkörű vidéki múzeumokban egészen más módon problémákat vetett fel, mint a többi gyűjtemény megteremtése. Egyrészt a világi és egyházi magángyűjtemények, valamint a hivatalos mecenatúra révén nagy tradíciói voltak már a műgyűjtésnek, [5] amely mint modell, feltétlenül megszabta a múzeumi gyűjtés jellegét. Másrészt adott volt a gyűjtemény gyarapítás két fontos csatornája; a szervezett műkereskedelem és a kiállítási intézményrendszer. Ez azt jelentette, hogy a jórészt terepmunkával begyűjtött néprajzi, régészeti, természettudományi stb. anyaggal szemben a képzőművészeti gyűjtés meglehetősen tökeigényes volt. A központi pénzügyi támogatások is elsősorban az előbbieket szolgálták. [6] A múzeumok mindig is szűkös vásárlási lehetőségei mellett nem lehetett mód jelentékeny képzőművészeti gyűjtemény létrehozására. Így, bár általában megfogalmazódott a múzeumi műgyűjtés igénye, magának a gyűjtési koncepciónak a kialakítása elmaradt. Oka volt ennek az általánosan tapasztalható szakemberhiány a vidéki múzeumokban, különösen ami a művészeti

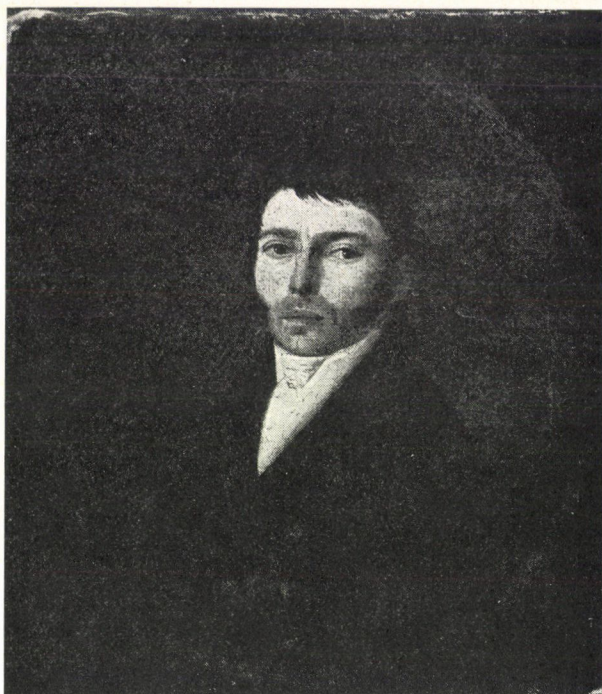
gyűjtemények szakszerű kezelését és fejlesztését illeti. A képzőművészeti gyűjtemények leginkább ajándékok és hagyatékok révén gyarapodtak, s jelentéktelenné a megvásárolt vagy megörökölt magángyűjtemények tették. [7] A nem gyakori vásárlások is elsősorban a helybe vitt képzőművészeti anyagból történtek (kiállításokról vagy a helyben vagy a környéken élő, alkotó művészekről).

Miskolcon is hasonló helyzet volt a múzeumalapítást követően. A képzőművészeti kollekció — jórészt ajándékozások révén — igen szerény mértékben gyarapodott. 1919-ig, a múzeum működésének első 20 esztendejében, mindössze 37 festmény és néhány grafika került a tulajdonába, [8] jóllehet a század első évtizedében Miskolc kulturális életének lelkes szervezője Balogh Bertalan, a Borsod-Miskolci Közművelődési és Múzeum Egyesület főtákará fáradozásainak köszönhetően indult el 1906-ban az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat úgynevezett felvidéki vándorkiállítására, amelynek Eger, Kassa, Eperjes, Sátoraljaújhely, Debrecen és Gyöngyös mellett egyik állomása Miskolc volt. [9] Erről a kiállításról vásárolta meg a múzeum Fényes Adolfnak a Szegény ember élete sorozatából való Asztalos c. nagyméretű olajképét. [10] Az 1910-ben másodszor megrendezett vándorkiállításról pedig Szinyei-Merse Pál Mező c. képe került múzeumi tulajdonba. [11] Ugyanebben az időszakban a város polgárainak ajándékként kapták meg a miskolci Latkóczy Lajos önarcképét, a Fáy család hagyatékából 5 portrét, s többek között az 1910-es kiállításról Szilágyi Lajos és Jendrassik Jenő egy-egy képét. [12] A kezdeti időkben a múzeum elsősorban a régészeti, néprajzi és természettudományi gyűjteménye révén vált ismertté. Herman Ottónak 1891-ben Miskolcon talált paleolitik kori lelete indította el a helyi őskori régészeti kutatást, ahogyan Borsod néprajza gyűjtésének is voltak előzményei. [13] A húszas évektől 1945-ig terjedő időszakban a képzőművészeti gyűjtés üteme meggyorsult, de a gyűjteményt a felszabadulásakor [14] így is alig több, mint 100 mű alkotta. Nem alakult ki az együttesnek sajátos karaktere, annak ellenére, hogy 1721-től 1949-ig Miskolcon működött a Képzőművészeti Főiskola nyári művésztelepe. [15] Kétségtelen, hogy a város kulturális életében jelentős szerep jutott a művésztelepnek is, s az itt született alkotások közül néhány — ajándékozás vagy vásárlás révén — a múzeum tulajdona lett. Az 1945 után kibontakozó gazdaságpolitika Miskolcot az ország fontos nehézipari centrumává tette, művészeti központtá pedig az 1955-től megrendezett miskolci országos képzőművészeti kiállítások, majd a grafikai biennálék. Az ezekről a kiállításokról az állami vásárlások, és az elsősorban a helyi művészeket támogató mecenatúra révén a város tulajdonába került mintegy 300 mű jelentette a törzssanyagát az 1969-ben Miskolci Képtár néven szervezett intézménynek. Ma már nehéz felderíteni a valódi okait annak, vajon miért volt szükség az 1953-tól Herman Ottó nevét viselő múzeum képzőművészeti anyaga mellé újat szerezni. Talán egy képtári gyűjtemény révén rangot adni az értéküket veszített műveknek? Mindenesetre a képtár első kiállítása, amelyet 1970-ben rendeztek, nem saját anyagából, hanem a múzeum már mintegy 600 darabot számláló képzőművészeti gyűjteményéből mutatott be





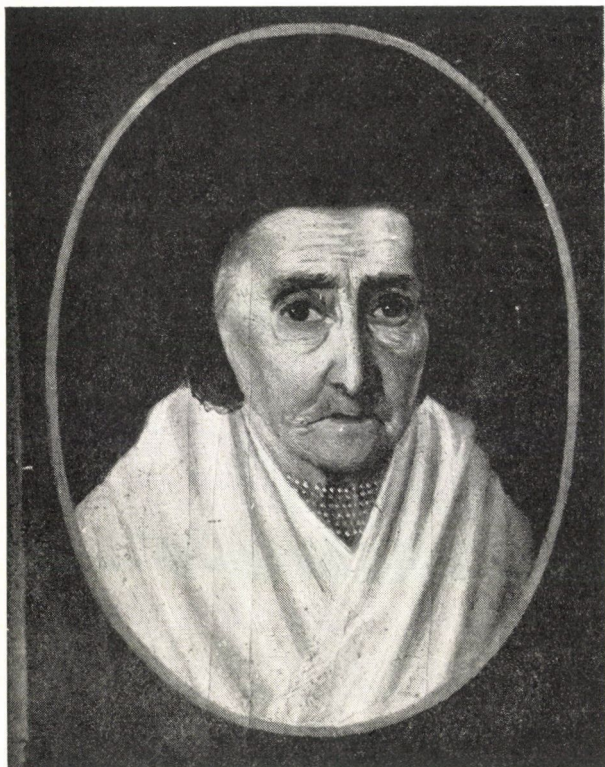
1. Kalliauer, Anton: Kollár Gottfriedné képmása, 1795



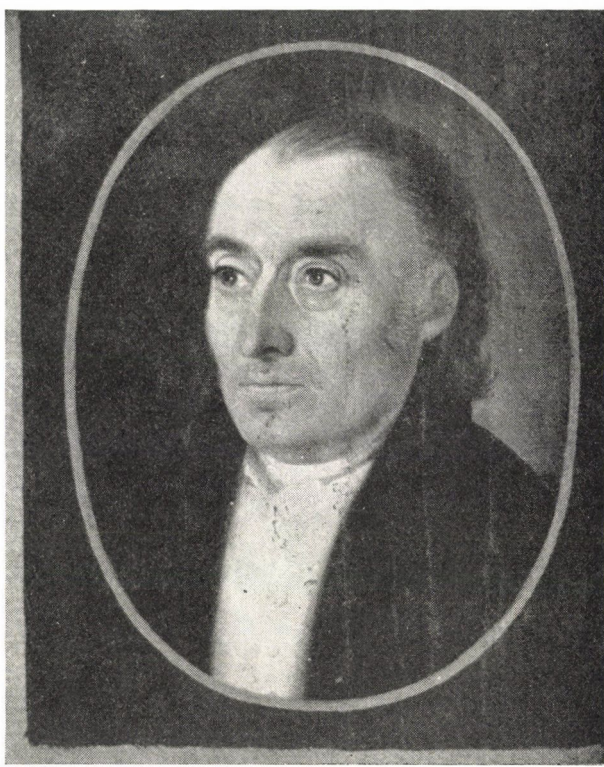
2. Kalliauer, Anton: Kollár Gottfried képmása, 1795

válogatást. [16] A kiállítás elsődleges célja az volt, hogy a város 70 évre visszatekintő műpártoló tevékenységének az eredménye annyi év után végre látható legyen. Zsádányi Guidó — a gyűjtemény akkori kezelője — joggal írhatta erről a kép-együttesről: „talán legkevésbé ismert része a múzeum gyűjteményének a képtár . . . Sajnos képtárunk messze elmarad más nagyobb vidéki városok

képtárai mellett, minőségben éppúgy, mint mennyiségben.” [17] A tárlaton bemutatott 83 festmény jól érzékeltette a múzeumi gyűjtemény esetlegességeit. Néhány nagy név — Barabás, Glatz, Réti stb. — mellett a helyi vagy a városhoz valamilyen módon kötődő művészek voltak többségben. [18] Természetes, hogy egy főleg ajándékozáson alapuló gyűjteménygyarapítás eredménye csak fele-



3. Faix András: Kollár Gottfriedné képmása, 1840-es évek



4. Faix András: Kollár Gottfried képmása, 1840-es évek





5. Barabás Miklós: *A Dégenfeld család, 1854*





6. Borsos József: Férfiképmás, 1850-es évek

más lehetett. A Miskolci Képtár következő 1971-es kiállítása „Városi gyűjtemény” címmel már saját anyagát mutatta be.[19] A kiállított 120 kortárs festmény és grafika jó része a helyi művészek munkája volt, hangsúlyozva ezzel is a felszabadulás utáni városi műpártolás fő irányát.

A Miskolci Képtár önálló élete rövid volt. 1974-ben a képtár gyűjteménye beolvadt a Herman Ottó Múzeum képzőművészeti anyagába. A fúzió eredményeként létrejött kollekció azonban — mint az a két kiállításból is



7. Than Mór: Búcsúzkodás, 1850 körül

kitűnt — nem volt alkalmas arra, hogy Miskolc vagy tágabban Borsod képzőművészeti életét és hagyományait dokumentálja, arra pedig még kevésbé, hogy keresztmetszetét adja a magyar művészetnek. A számban már jelentékeny anyag, a maga esetlegességeivel, kvalitásbeli szélsőségeivel együtt is, alapot adott ahhoz a gondolathoz, hogy a múzeum a magyar művészet történetében jelentős szerepet játszó művészek alkotásaival gyarapítva gyűjteményét, alkalmassá tegye azt egy történeti áttekintést nyújtó állandó kiállítás megrendezésére. A Magyar Nemzeti Galéria gyűjtőkörét és kiállítási feladatát „kicsiben” magára vállaló elképzelés mögött minden bizonnyal meghúzódott a kulturális élet centralizáltságával szemben megnyilvánuló törekvés is. S hogy ez nem volt új keletű, arra példa Csánky Dénes 1943-ban Miskolc kapcsán írt gondolatai is: „... a magyar művészet bemutatása — bármily szerény keretek között — szintén olyan eminens érdek, mint a sajátos helyi jelleg fokozatos kiépítése. A lokális művészet bemutatása, valamint a régebbi magyar anyag rendszeres kiállítása, a fővárosi és vidéki művelődési központok között főleg képzőművészeti téren mutatkozó aránytalanságok fokozatos megszüntetését éppúgy szolgálja, mint egyéb, nyilvánvalóan gyakorlati célokat is...”[20] Ezt a lehetőséget teremtette meg, hogy 1977-ben megvásárolták a város szülöttének dr. Petrő Sándornak műgyűjteményét.[21] Az egy évvel korábban meghalt Petrő Sándor gyűjtői koncepciója és a múzeum gyűjteményfejlesztési törekvései sajátosan összecsengtek. Az 1971-től előbb a Miskolci Képtár, majd a múzeum képzőművészeti gyűjteményének vezetésével megbízott Végvári Lajos személyében olyan nagy szakmai tapasztalatokkal és tekintéllyel rendelkező művészettörténész vette át a Petrő-hagyatékot, aki annak nemcsak évek óta jó ismerője volt, hanem meglátta benne, kiegészítve azt a gyűjtemény már meglévő kvalitásos darabjaival, egy leendő állandó kiállítás lehetőségét. Az 1977-ben megrendezett hagyatéki kiállítás katalógusában így fogalmazta meg Végvári Lajos a Petrő-gyűjte-



8. Madarász Viktor: Tanulmány a „Hunyadi László síratása” című képéhez, 1859 körül (?)



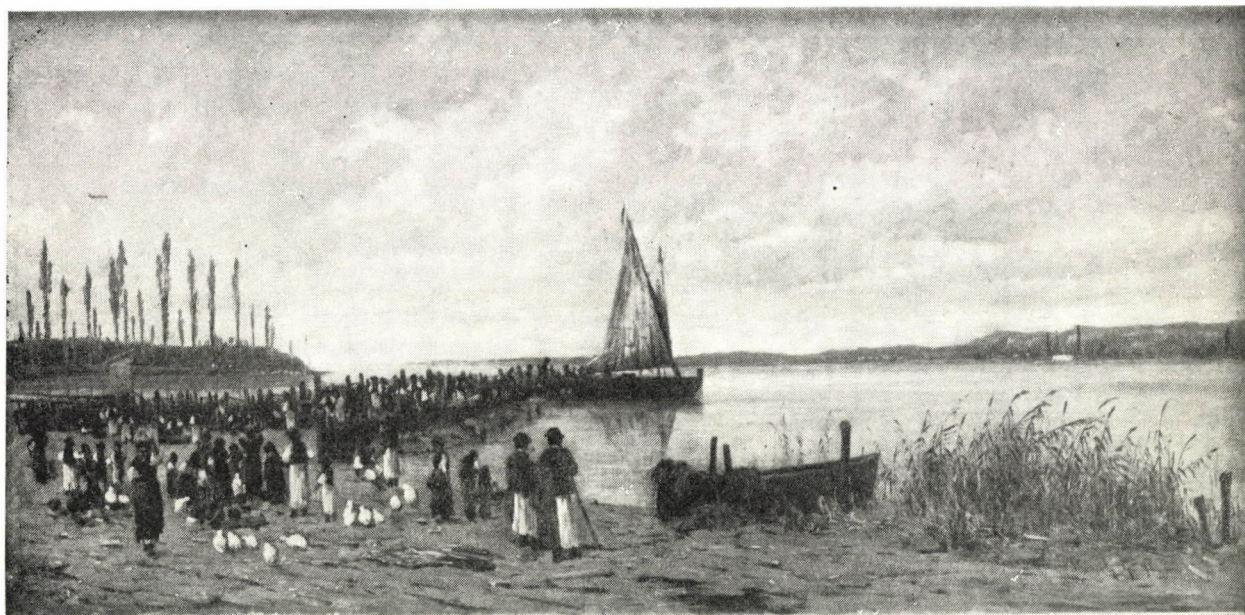
mény kialakulásának mozgatórugóit: „Gyűjteménye az ötvenes évekre kiteljesedett: ekkor tűzte ki célul, hogy a nemzeti művészet, tehát II. Rákóczi Ferenc idejétől kezdve a magyar festészet minden jelentősebb személyiségtől szerez egy-egy jellemző alkotást.”[22] Petró gyűjtési koncepciója kockázatmentes vállalkozást jelentett annyiban, hogy nem vállalta magára a „fel nem fedezett” vagy „méltatlanul elfeledett” művészeket, hanem „csak” a jó művek megszerzését. Hogy végül kik, milyen műveikkel kaptak helyet a gyűjteményben, az Petró Sándor gyűjtőmunkáján, egyéni ízlésén túl, a műkereskedelem kínálta lehetőségeket is mutatja. Egy ilyen művészet-

történeti indíttatású műgyűjtéshez ugyanis nemcsak a főművek hiányoztak már, hanem a képzőművészetnek egy olyan fő vonulata is, amely általában kívül esik a műkereskedelem kínálta lehetőségeken. Ez utóbbira a múzeum állandó kiállítása kapcsán még kitérek. Így szinte elkerülhetetlen volt, hogy Petró jelentékeny gyűjteményéből néhány esetben a „jellemző” művek helyett éppen a kevésbé kvalitásosak, a kétes értékűek vagy a nem meggyőzőek kerüljenek.[23]

Nagyrészt Petró Sándor gyűjteményére alapozva nyílt meg a múzeum „Kétszáz év magyar festészete” című kiállítása 1982-ben, amely így inkább egy műgyűj-



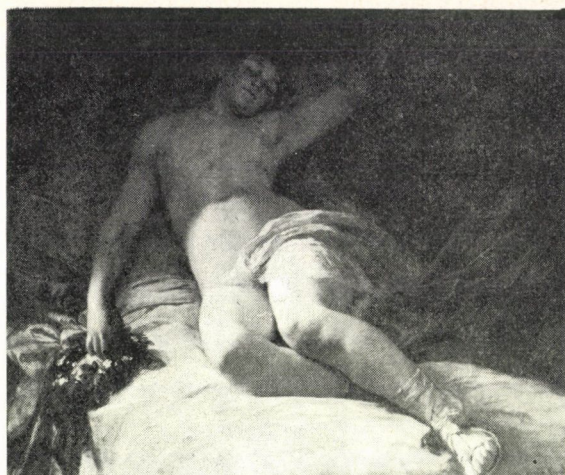
9. Mészöly Géza: Füüdőház a Balatonon, 1885 körül



10. Mészöly Géza (?): A szántódi rév, 1876



tő egyéni ízlésének és gyűjtési lehetőségeinek bemutatását eredményezte, mint a rendezők eredeti szándékát: keresztmetszetét adni a 18. század közepétől a felszabadulásig terjedő időszak hazai művészetének.[24] Lehet-e művészeket egy-egy művel jellemezni, avagy a képek kronológiai sorrendbe állítása jelenthet-e egyben történeti áttekintést is? Ilyen kérdések vetődnek fel, ha a kiállítást az elért eredmény felől nézzük, hiszen valójában „csak” válogatást kapunk e kétszáz év magyar művészetéből. A 18. század festészetének bemutatására hat mű állt rendelkezésre — köztük Bogdány Jakab csendélete [25] és Mányoki Ádám férfiképmása.[26] Nincs viszont még példa sem a korszak szakrális művészetéből. Hasonlóan „csonka” a múlt századi művészet anyaga is. A kiállított mintegy 60 festmény és néhány grafika nem ad teljes képet a század minden fontos képzőművészeti megnyilvánulásáról. Így teljességgel hiányzik a történeti festészet bemutatása. Ez természetesen maradt ki egy egykori magángyűjteményre alapozott kiállításból, hiszen a történeti festmény sokszor hivatalos megrendelésre készült, gyakran eleve múzeumi gyűjtemény számára. Így a történeti festészet általában kívül esett a műkereskedelem piacán, s ezzel elkerülte a magángyűjtőket is. A jórészt portrékból és tájképekből álló kiállítási együttes így a 19. század művészetének kevésbé árnyalt arcát mutatja be. Néhány szép festmény ad rangot ennek a gyűjteményrésznek. Barabás Miklós 1854-ből való csoportképe a festmény hátoldalán levő felirat szerint Dégenfeld Gábort, feleségét, valamint három lányukat, Ilonát, Bertát és Emmát ábrázolja.[27] A svájci német származású és 1810-ben magyar grófi címet kapott Dégenfeld családhoz tartós kapcsolatot fűzte Barabás. Korábban (1851) már megfestette a család fiatalabb ágához tartozó Ottó gyermekeit, s jóval később elkészítette az idősebbik ághoz tartozó Dégenfeld Lajos és felesége képmását (1878).[28] Barabás csoportképe mellé méltóképpen állítható Borsos József Női képmása.[29] E kisméretű mű is kitűnő példája Borsos



11. Benczur Gyula: *A művésznő álma*, 1867

virtuóz technikájának az anyagok megfestésében. Borsos József portréfestészetét még egy, szintén kisméretű Férfiképmás képviseli a kiállításon.[30] A vörös szakállas, fiatal férfi vonásai igencsak hasonlítanak Zichy Edmúndéhoz, jóllehet Borsos is és idősebb korában Makart is dús szakállal festette meg őt. Feltételezhető viszont — éppen az arc jellegzetes részeinek (szem, orr, száj) hasonlósága alapján —, hogy a kép modelljét a Zichy családban kell keresnünk.[31] Sajátos színfoltja a gyűjteménynek az a festménycsoport, amelyben a Miskolcon élt vagy ott megfordult múlt századi festőknek a város polgáraitól készített miniatűr képei kaptak helyet, bár a kiállításon nem



12. Hollósy Simon: *Az ország bajai*, 1893





13. Ferenczy Károly: *A tékozló fiú*, 1908

a helytörténeti jelleg vagy a helyi festészeti tradíció kap hangsúlyt. E provinciálisnak ítélt művek — amelyek rendre kiszorultak a nagy kiállítások falairól — Barabás, Borsos és mások képeivel együtt a művészettörténeti kronológia szigorú rendje helyett a portréfestészet sajátos keresztmetszetét mutatják be. A műfaj hagyományait, de a polgári miniatűr képmás közkedveltségét is jól példázza Kollár Gottfriedről és feleségéről, Miskolc város

polgáraitól Kalliauer által megfestett fiataalkori, majd évtizedekkel később Faix András által készített időskori képmásai.[32] E kis kollekció egyben megmutatja a múzeumi képzőművészeti gyűjtemény fejlesztésének egyik lehetséges további útját. A 19. századi arcképfestészetet, az említetteken kívül, olyan művek képviselik a kiállításon, mint Bécsben, Rahltnál tanult, majd Miskolcon letelepedett Latkóczy Lajos, valamint Weber Henrik önarcképe, Than Mór gróf Andrássy Gyuláról készített akadémikus portréja, Donát János egy ismeretlen építész ábrázoló festménye, Marastoni Jakab, Gyárfás Jenő, Györgyi Giergl Alajos, Székely Bertalan női képmásai.[33] Szinyei portréfestészetét Szirmai Alfrédéről és feleségéről készített arcképei reprezentálják a kiállításon.[34] A tájképfestészetet olyan nevek fémjelzik, mint Paál László, Munkácsy Mihály, Mészöly Géza és Szinyei-Merse Pál.[35] Münchenből idézi a kiállításon Liezen-Mayer Sándor Venus és Tannhäuser c. művének könnyed vázlatát, valamint az 1882-ben festett Magyarországi Szent Erzsébet képe után készült másolat.[36] Benczúr Gyulának 19 éves korában, Piloty osztályában festett Művész nő álma c. festménye.[37] Münchenben készült inég Hollósy Simon Az ország bajai c. képe is.[38] A festmény kisebb méretű változata a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében van.[39] Hollósy ekkoriban a plein-air festés, a levegő-ábrázolás foglalkoztatta. A miskolci változaton nagyobb hangsúlyt kap az ablakon beáramló fénnel teli tér. Jellemző eltérés ebből a szempontból a két változat között, hogy ezen a képen az újságot olvasó huszár alakja a horizontális erőteljesen hangsúlyozó összetolt asztalok mögé került, s a festő a kompozíciót finom csendéleti részletekkel gazdagította. Az asztalra tett hegedű, a két üres üveg-



14. Csontváry Kosztka Tivadar: *Felvidéki utca*,



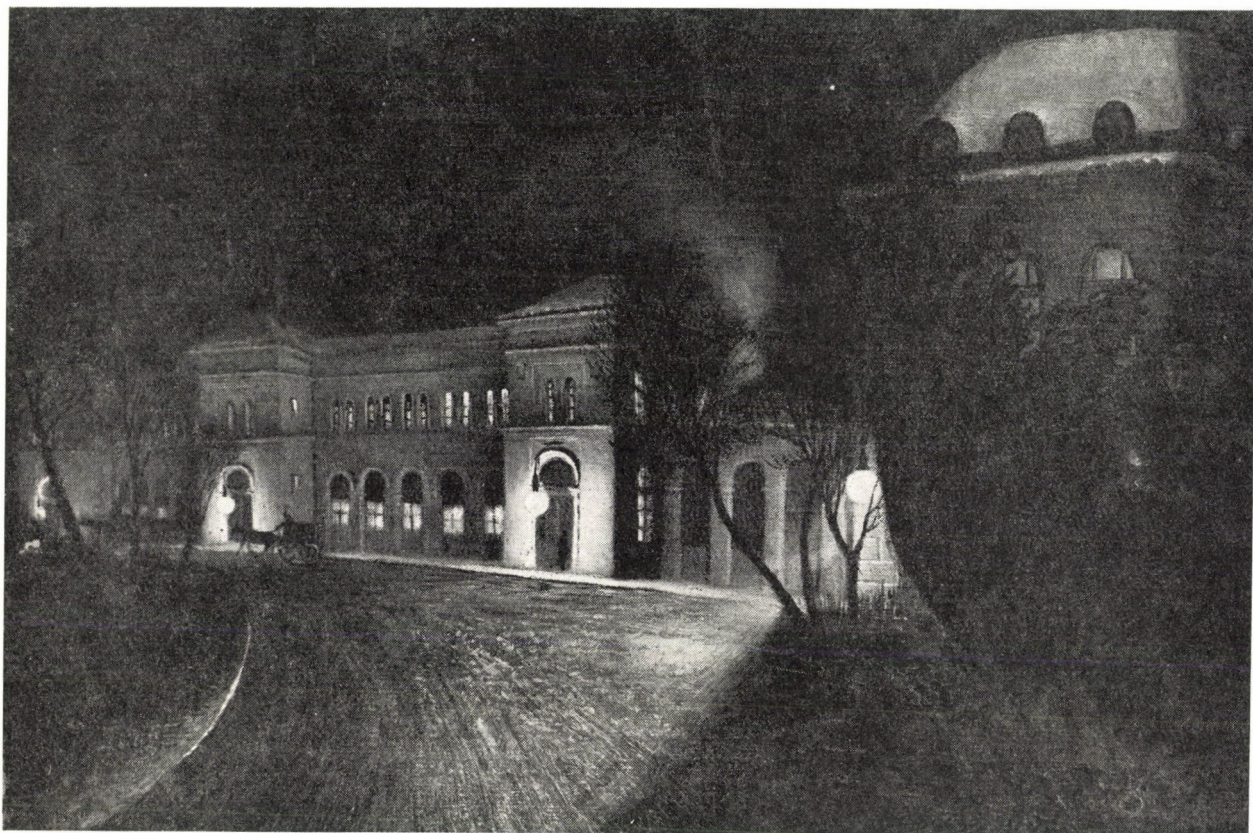
palack nemcsak felidézük a kocsmá tárgyi világát, hanem egyben fontos hangulati elemek is a festmény szociális tartalmához.

Néhány kiállított 19. századi kép azonban attribúciós problémákat is felvet. Így a már említett Magyarországi Szent-Erzsébet. További forráskutatással tisztázható csak megnyugtatóan, hogy valóban Liezen-Mayer Sándor saját kezű munkája-e, avagy a Képzőművészeti Társulat megrendelésére készült és kiállított festmény után készült másolat. A könnyedséget, frisséget nélkülöző kép nem tekinthető vázlatnak, különösen ha összevetjük a kiállítás másik Liezen-Mayer képével.[40] Madarász Viktornak a Hunyadi László siratásához készült tanulmányaként kiállított női képmás hangsúlyosabban veti fel az eredetiség kérdését.[41] Nemcsak változatok és vázlatok ismeretében,[42] hanem elsősorban stíluskritikai megfontolások alapján kérdőjelezhető meg Madarász szerzősége. Ha ez valóban a Hunyadi László siratása fiatal nőalakja, Gara Mária lenne, úgy egyike lenne Madarász ún. történeti portréinak. Ennek azonban ellentmond a festmény kora, amely 20. századi vonásokat visel magán, s feltűnő pszichológizáló jellege. Ugyancsak problematikus a Mészöly Géza nevével jelzett „Szántódi név” is.[43] Mészöly Fürdőház a Balatonon c. képe szomszéd-ságában, különösen szembeötlő a kép száraz festésmódja, gyengébb kvalitása. A téma is, a stílus is Hörmann nevét juttatja eszünkbe, a jónak tűnő Mészöly-szignatúra ellenére.[44] Úgy vélem, a gyűjtemény kezelőinek ebben az irányban is érdemes kiszélesíteniük a további kutatást.

A 20. század első fele festészetének bemutatásában — miként a Petró-gyűjteményben is — három művész kapott kiemelkedő helyet. Ferenczy Károly, Csontváry Kosztká Tivadar és Gulácsy Lajos művei jelentik a kiállítás csomópontjait. Ferenczynek a Három királyok, valamint a Tékozló fiú c. képeihez készített vázlatai mellett látható a Rózsák kék babával c. 1901-ben festett képe, amely a legkorábbi csendéletek közül való.[45]



15. Csontváry Kosztká Tivadar: Öreg halász, 1902



16. Csontváry Kosztká Tivadar: A Keleti pályaudvar éjjel, 1902





17. Gulácsy Lajos: *Fellázadt játékszerek*, 1916–1918

A Magyar Nemzeti Galéria és a Janus Pannonius Múzeum után a Herman Ottó Múzeum tudhatja magáénak a legjelentékenyebb Csontváry-együttest. A kiállításon bemutatott 7 Csontváry-kép közül kiemelkedik az 1902-ben festett Keleti pályaudvar éjjel és az Öreg halász.[46] Elsősorban e két festmény révén vált a Petro-gyűjtemény a nagyközönség előtt is ismertté.

A század jelentős mozgalmai és csoportosulásai közül a Nyolcak hiánytalanul mutatkozik be. Az aktivisták közül Uitz Béla, Nemes Lampérth József, Perlrott Csaba Vilmos, Moholy Nagy László, Kmetty János és Kassák Lajos művei kaptak helyet a kiállításon. A széles időintervallumban készült képek nem eredményezhetik az aktivizmus etikai-esztétikai programjának bemutatását, inkább csak jelzések az alkotók jelenlétére a magyar művészetben. A Ma köréhez vékony szállal kapcsolódó Gulácsy Lajos művészete a kiállított 7 festménnyel kap hangsúlyt. Elkerülve a kiállított 20. századi művek fárasztó felsorolását, utalnék arra, hogy fontos, s teljességre törekvő igény esetén pedig kikerülhetetlen irányzatok, csoportosulások bemutatása csak jelzésszerű maradt. A kiállítás rendezői, anyag hiányában nem tudtak kellő hangsúlyt adni a két világháború közötti időszak sokrétű művészetének.[47] A raktárakban maradt művek ismeretében, nemigen volt mód válogatásra e kiállításához. A gyűjtemény jellege meghatározza a fejlesztés irányát, a kiállítás tanulságai pedig a szerzeményezését.

A Herman Ottó Múzeum állandó kiállításának időbeni folytatását jelenti a nagyrészt a múzeum anyagára alapozott „Magyar művészet a XX. század második felében” c. kiállítás a sárospataki Rákóczi-várban.[48] A kiállított

anyag jól megmutatja, hogy a múzeum törekszik a kortárs művészet — ezen belül is a grafika — különböző irányzatainak minél teljesebb gyűjtésére. A ma is működő művésztelep egyik fontos forrását jelenti a gyűjteménygyarapításnak. Miskolcnak az elmúlt évtizedekben a magyar művészet pártolása terén játszott szerepét ismerték el azzal, hogy a városhoz a művésztelep révén szorosan kötődő Kondor Béla hagyatékából a kulturális tárcsa 181 művet és a műterem több berendezési tárgyát a Herman Ottó Múzeumnak juttatta. A kollekció, amely a múzeum modern magyar művészeti gyűjteményének szerves részét alkotja, a városban berendezett Kondor-emlékszobában tekinthető meg.

Ha helye van itt a földrajzi szempontoknak is, azzal zárhatnánk a Herman Ottó Múzeum képzőművészeti gyűjteményének bemutatását, hogy amíg nyugat-magyarország számára Pécs jelenti a legfontosabb múzeumi-képzőművészeti centrumot, addig Kelet-Magyarországon Miskolc vállalt magára hasonló feladatot. Hogy jelentőségében is hasonlóvá váljék ahhoz, nemcsak a gyűjtemény hiányait kell pótolniuk, hanem ki kell jelölniük maguk számára a fejlesztés fő irányait is.

Szabó László





18. Derkovits Gyula: *Anyaság (Proletár anya)*, 1933

#### JEGYZETEK

1 Működéséről beszámol az 1907-ben indított Múzeumi és Könyvtári Értesítő. (Szerkesztette Mihály József.)

2 *Fraknói Vilmos*: Visszatekintés egy évtized munkásságára. Múzeumi és Könyvtári Értesítő 1. évfolyam 1. füzet. 1907. 121–137.

3 A korábban Miskolczi Közművelődési Egyesület ekkor változtatta meg nevét Borsod-Miskolczi Közművelődési és Múzeum Egyesületre.

4 A Miskolczi Képzőművészeti Kiállítás Tárgymutatója (Nemzeti Szalon rendezte kiállítás), 1899.

5 A műgyűjtemények több szempontból is alapját képezték a múzeumi képzőművészeti gyűjteményeknek. Azontúl, hogy sok esetben beolvadtak a különböző közgyűjteményekbe, a műgyűjtés tradíciói tovább éltek a múzeumokban. Így például az olyan nem tudományos szempontú tevékenység mint a műpártolás.

6 A Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelősége hatáskörébe tartozó pénzügyi támogatások megoszlásáról lásd az 1907. évi Múzeumi és Könyvtári államszolgálatok szétosztása (Múzeumi és Könyvtári Értesítő. Hivatalos közlemények. 1907. 109–112.).

7 Miskolcon kívül, többek között, Pécs (Tompai, Bedő-, Ubri-zi-gyűjtemény), Salgótarján (Mihályfi-gyűjtemény) stb.

8 *Zsadányi Guidó*: A megye képzőművészetének helyzete, képtára és képzőművészeti irodalma. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei 5 (1963) 37–43.

9 *Zsadányi Guidó*: A felvidéki vándorkiállítások története. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve IV. (1964) 184–200.

10 Péntes Adolf: Asztalos (vászon, olaj, 110 × 80 cm) I,tsz: 53.249. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Vándorkiállítás. 1906. 48. kat. sz. (repr.) A festmény minden bizonnyal azonos az egy évvel korábban megrendezett gyűjteményes kiállítás Asztalos-legény c. képével. (Nemzeti Szalon, 1905. 33. kat. sz.)

11 Szinyei Merse Pál: Mező (vászon, olaj, 61 × 71 cm) I,tsz: 53.27. OMKT II. Vándorkiállítás. 1910. Lásd 12. jegyzet is.

12 Jelentés a Borsod-Miskolczi Múzeum 1908., 1909. és 1910. évi működéséről. Miskolc. 1911. 32–33.

13 Herman Ottó 1893-ban publikálta a leletet (Archaeologiai Értesítő. 186–188.), de a későbbi miskolci és Miskolc környéki feltárásoknál is közreműködött. Borsod néprajzáról már 1844-ben megjelent közlemény. (Szeredy: Borsodi népszokások.) A múzeum megalapítását követően Kóris Kálmán irányításával indult meg Mezőkövesden és környékén a Matyóföld néprajzi feltérképezése és az anyaggyűjtés. Buday József jelentős növénygyűjtést hozott össze saját gyűjtéséből. Péter Pál a Bükk kőzetvilágát bemutató ásványtani gyűjteménnyel gazdagította a múzeumot. (Lásd 12. jegyzet.)

14 Lásd 8. jegyzet.

15 *Zsadányi Guidó* a múzeum képzőművészeti anyagának karakternéküliségét így fogalmazza meg: „Anyaga alapításától kezdődően (1899) gyűlt össze. Ezt a kifejezést szándékosan használjuk, mert ez az anyag a szó szoros értelmében gyűlt és nem gyűjtötték” (Lásd 8. jegyzet).

16 Képek a Herman Ottó Múzeum gyűjteményéből. Miskolci Képtár. 1970. (A katalógust írta és a kiállítást rendezte: *Borbély László*.)

17 *Zsadányi Guidó*: A miskolci múzeum képtára. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei 7. (1966) 49–55.

18 A teljesség igénye nélkül felsorolva: Balogh József, Bartus Ödön, Boruth Andor, Csik Géza, Fehér József, Gimes Lajos, Hoszszufalvi Róza, Imreh Zsigmond, Koroknay Nándor, Szabó Ferenc, Tomán Kálmán.

19 Városi Gyűjtemény. Miskolci Képtár, 1971. (A katalógust írta és a kiállítást rendezte: *Borbély László*.)

20 *Csánky Dénes* előszava „A magyar festészet mesterei” c. kiállítás katalógusában (Miskolc, 1943.). A kiállítást az Orsz. Szépművészeti Múzeum anyagából rendezte Csánky Dénes.

21 Petró Sándor előtt nem volt a városban jelentékeny műgyűjtő. Kollekciját több ízben bemutatták a közönségnek. (Herman Ottó Múzeum, 1963; Miskolci Képtár, 1970.)

22 A Petró-gyűjtemény remekai. Herman Ottó Múzeum Képtára, 1977.

23 A Petró-gyűjtemény értékelése kapcsán jegyzi meg *Végvári Lajos*, hogy a gyűjteménybe kerültek hamisítványok is. (Lásd 22. jegyzet.)

24 Kétszáz év magyar festésze a Miskolci Képtárban. Herman Ottó Múzeum, 1982. (A katalógust írta *Végvári Lajos*.) Idézek a katalógushoz írt tanulmányból: „A Petró-gyűjteménnyel gazdagodott képzőművészeti osztály most már vállalkozhatott arra, hogy 200 év magyar festészetét szemléltető kiállítást rendezzen... Ez a rendezvény a XVIII. század közepétől a felszabadulásig átfogó képet ad a magyar festészet történetéről.” A kiállítás eredeti célkitűzését jól példázzák *Ladányi József*nek a kiállítás megnyitójára írt gondolatai: „A Magyar Nemzeti Galéria mellett csak a mi múzeumunk képes egy olyan állandó kiállításra, amely a magyar nemzeti festészet egészét be tudja mutatni.” (Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei 19 (1981) 159–161.).

25 Bogdány Jakab: Csendélet (vászon, olaj, 74 × 99 cm) I,tsz: P.77.34.

26 Mányoki Ádám: Szakállas férfi (korábban Donát Gábor festő arcképeként meghatározva) (vászon, olaj, 52 × 47 cm) I,tsz: P.77.257.

27 Barabás Miklós: A Dégenfeld család (fa, olaj, 50 × 39,5 cm) I,tsz: P.77.12.

28 Barabás Miklós félszázados jubileuma alkalmából rendezett kiállítás. Múcsarnok, 1878. 341; 342, 357. kat. sz.





19. Aba-Novák Vilmos: Kékkalapos nő (Laura), 1931





20. Ámos Imre: Háború, 1942

29 Borsos József: Női képmás (Marie) (fa, olaj, 34×28 cm) Ltsz: P.77.36.

30 Borsos József: Férfi arckép (vászon, olaj, 21×17 cm.) Ltsz: P.77.37.

31 Borsos József: Libanoni Emír, 1843 (magántulajdon). Kiállítva: Művészet Magyarországon 1830–1870. MNG. 1981. 239. kat. sz. repr. 40. tábla; Kardos Gyula: gróf Zichy Ödön (másolat Hans Makart képe után (MNG, ltsz: FK 1558.); Marastoni József gróf Zichy Edmund, 1864 (litográfia). (Megjelent: Hajnal. Arcképekkel és életrajzokkal díszített album. Bécs, 1867.)

32 Kallianer: ifj. Kollár Gottfried arcképe (vászon, olaj, 22×20 cm) Ltsz: 53.13; Kallianer: ifj. Kollár Gottfriedné arcképe (vászon, olaj, 22×20 cm) Ltsz: 53.14. (A festő helyesen Anton Kalliauer (1760, Bécs–1827, Leoben). Lásd: *Mojzer Miklós: Késő reneszánsz és barokk művészet. A Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállítása. Művészettörténeti Értesítő. 1981. I. 46., 49., 39. jegyzet. Téves olvasatát közli Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században. Bp. 1955.) Faix András: id. Kollár Gottfried (fa, olaj, 11,5×8,5 cm) Ltsz: 53.102; Faix András: id. Kollár Gottfriedné (fa, olaj, 11,5×8,5 cm) Ltsz: 53.101.*

33 Latkóczy Lajos: Önarckép (vászon, olaj, 122×90 cm) Ltsz: 53.32. Weber Henrik: Önarckép (vászon, olaj, 78×62 cm) Ltsz: P.77.392. Than Mór: gróf Andrássy Gyula arcképe (vászon, olaj, 105×80 cm) Ltsz: 74.46. Donát János: Férfi képmás (vászon, olaj, 78×62 cm) Ltsz: P.77.80. Marastoni Jakab: Női arckép (vászon, olaj, 63×50 cm) Ltsz: 54.2. Gyárfás Jenő: Női képmás (vászon, olaj, 55×45 cm) Ltsz: P.77.144. Györgyi Giergl Alajos: Női portré (vászon, olaj, 71×7,5 cm) Ltsz: P.77.164. Székely Bertalan: Női portré (vászon, olaj, 57×39,5 cm) Ltsz: P.77.341.

34 Szinyei Merse Pál: Szirmai Alfréd (fa, olaj, 35,5×28,5 cm) Ltsz: P.77.346; Szinyei Merse Pál: Szirmai Alfrédné (fa, olaj, 35,5×28,5 cm) Ltsz: P.77.345.

35 Paál László: Erdei út (vászon, olaj, 113×89 cm) Ltsz: P.77.303; Paál László: Erdőszéle (vászon, olaj, 74×99 cm) Ltsz: P.77.302; Paál László: Napsütés az erdőben (vászon, olaj, 54×65 cm) Ltsz: P.77.301; Munkácsy Mihály: Várrom (vászon, olaj, 65×81 cm) Ltsz: P.77.286.; Mészöly Géza: Fürdőház a Balatonon (vászon, olaj, 33×59 cm) Ltsz: P.77.275.; Szinyei Merse Pál: Park (vászon, olaj, 20×26,5 cm) Ltsz: 74.554.; Szinyei Merse Pál: Lilavirágos rét (vászon, olaj, 60×69,5 cm) Ltsz: P.77.343.

36 Liezen-Mayer Sándor: Venus és Tannhäuser (vászon, olaj, 50×44,5 cm) Ltsz: P.77.241.; Liezen-Mayer Sándor: Erzsébet és a koldusasszony (vászon, olaj, 100×80 cm) Ltsz: P.77.169.

37 Benczur Gyula: A művésznő álma (vászon, olaj, 92,5×113 cm) Ltsz: P.77.25.

38 Hollósy Simon: Az ország bajai (vászon, olaj, 68×110 cm) Ltsz: P.77.163.

39 Hollósy Simon: Az ország bajai (fa, olaj, 55,5×87,3 cm MNG ltsz: 4954. (Németh Lajos: Hollósy Simon és kora művészete Bp. 1956. 41. 48. repr. 21. kép.)

40 Benkő Gizella: Liezen-Mayer Sándor. Bp. 1932. I.-M.S. munkáinak jegyzékében 10 db olajképet, illetve vázlatot sorol fel a szerző, azonban az általa megadott képméretetek alapján egyikkel sem azonosítható pontosan a miskolci kép. Méretben leginkább az 1932-ben Marosvásárhelyt fellelhető változathoz áll közel (99,7×75 cm).

41 Madarász Viktor: Tanulmány a „Hunyadi László siratásához” (vászon, olaj, 37,5×30 cm) Ltsz: P.77.246.

42 Művészet Magyarországon 1830–1870. MNG. 1981. 137. 137/b. kat.sz. 56. tábla. Továbbá lásd Madarász történeti portréit (*Székely Zoltán: Madarász Viktor. Bp. 1954.*)

43 Mészöly Géza: A szántódi rév (vászon, olaj, 27×55 cm) Ltsz: P.77.274. (1876-ra datálva.)

44 Hörmann balatoni témái közül említék ugyanabból az időből: Egy reggel a Balatonon; Est a Balatonon; Részlet Siófokról a Balaton mellett (kiállítva: Műcsarnok, 1877. 52; 54; 157. kat. sz.): *Theo Braunegger – Magdalena Hörmann – Weingartner: Theodor von Hörmann. Wien, 1979 (Stílusanalógiaként: 4, 9, 11, 12, fekete-fehér képek.)*

45 Ferenczy Károly: Lovasok az erdőben (Három királyok) (vázlat) (vászon, olaj, 52,5×66 cm) Ltsz: P.77.101.; Ferenczy Károly: Három királyok (tanulmány) (vászon, olaj, 27×60 cm) Ltsz: P.77.106. Ferenczy Károly: A tékozló fiú (vászon, olaj, 140×185 cm) Ltsz: P.77.102. Ferenczy Károly: Rózsák kék babával (vászon, olaj, 39×55 cm) Ltsz: 76.23.

46 Csontváry Kosztka Tivadar: Keleti pályaudvar (vászon, olaj, 44×65 cm) Ltsz: P.77.65.; Csontváry Kosztka Tivadar: Öreg halász (vászon, olaj, 59,5×45 cm) Ltsz: P.77.66. Továbbá: Felvidéki utca (vászon, olaj, 38×51 cm) Ltsz: P.77.62.; Mandulavirágzás (vászon, olaj, 47×55 cm) Ltsz: P.77.64. Magányos ház (vászon, olaj, 45×31 cm) Ltsz: P.77.61.; Felhős vízparti táj (vászon, olaj, 26,5×48 cm) Ltsz: P.77.63.; Keresztre feszített Krisztus (vászon, olaj, 18×37 cm) Ltsz: P.77.67.

47 A gödöllőieket csupán Körösfői Kriesch Aladár képviseli egy képpel. A szentendrei festészetet Vajda Lajos és Ámos Imre. A Római iskolából Ába Novák Vilmos 2 műve kapott helyet a kiállításon. A szocialista művészek közül egyedül Derkovits kapott hangsúlyt. A Gresham körből Szőnyi István és Bernáth Aurél csak egy-egy képpel szerepel a kiállításon. Hiányoznak az emigráns művészek.

48 *Végvári Lajos: Magyar Művészet a XX. század második felében. Sárospataki Képtár kiállítása a Rákóczi várban 1982. (Katalógus.)*



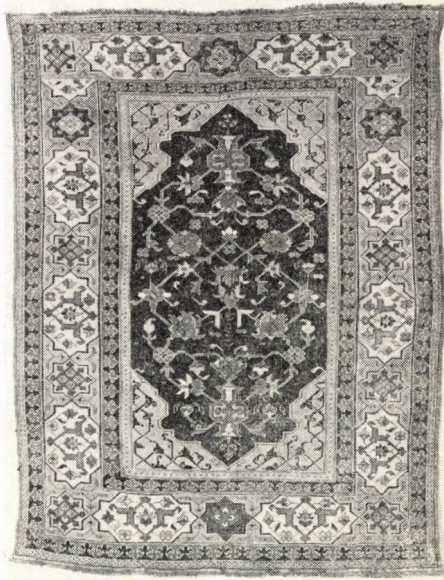
## AZ 1914-ES BUDAPESTI TÖRÖK SZŐNYEG KIÁLLÍTÁS

Hetven évvel ezelőtt, 1914-ben az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum nagyszabású török szőnyeg-művészeti kiállítást rendezett javarészt erdélyi gyűjteményekből származó darabokból. A bécsi, a stuttgarti és a New York-i után ez volt a negyedik önálló, csak szőnyeget bemutató kiállítás. Ez volt azonban az első azon kiállítások sorában, amelyek csak egy tájegység azonos stílusjegyeit mutató alkotásait foglalták magukban és természetesen így egyúttal ez volt az első önálló török szőnyeg kiállítás is. Nem véletlen, hogy ez a kiállítás Budapesten, illetve Magyarországon került rendezésre. Magyarország ugyanis jelentős, talán vezető szerepet töltött be a 15–17. század folyamán a keleti, elsősorban a török szőnyegek szárazföldi úton történő európai behozatalában. Századunk elején a brassói szász kereskedők ez irányú tevékenysége volt ismert egyedül. Az utóbbi időkben feltárt levéltári adatokból tudjuk, hogy ez az importtevékenység nem korlátozódott Erdélyre, annál szélesebb keretek között mozgott. [1] Tény azonban, hogy török szőnyegek, Magyarország többi részeihez viszonyítva, a történelem viszontagságaitól jobban megkímélt Erdélyben maradtak fenn legnagyobb számban. Ezek nagyobb mennyisége és nem utolsósorban művészei kvalitása, már a múlt század második felében felkeltette mind a hazai, mind a külföldi gyűjtők és történészek figyelmét. Egy-egy másutt ritkaságnak tekintett, sajátos rajzú török szőnyegnek változatai olyan nagy gazdagságban fordultak elő Magyarországon, hogy a nemzetközi szakirodalomban „Erdélyi szőnyeg” néven váltak ismertté.

Az 1914-es budapesti kiállítás rendezéséhez begyűjtött szőnyegeknek több mint a fele, 181 darab, erdélyi protestáns templomok tulajdona volt. Palotákban, nemesi és patríciusi udvarházakban, de a katolikus templomokban is, ahol előszeretettel az oltárok lépcsőit takarták szőnyegekkel, az idők folyamán, a mindennapi használat következtében azok nagy része elpusztult. A szőnyegek fennmaradására több esély volt a protestáns templomokban, mint másutt. Mivel ezeknek az egyházaknak jövedelmet hozó birtokaik alig voltak, a nemesfém templomi edényekkel együtt a szőnyegek is legbecsesebb vagyon tárgyai közé tartoztak. Templomaik falát, pilléreit ékítették, az úrasztalát, a szószék mellvédjét terítették le szőnyegekkel; s a kevésbé díszes, sőt puritán, fehérre meszelt templombelsőkhöz szépségük töretlenül érvényesült.

A korábbi elképzelésektől eltérően a szőnyegek templomi használata nem korlátozódott Erdélyre. Így például Borsod megyében a református templomok 17–18. századi leltáraiban az összeírt felszerelési tárgyak között elég gyakran található egy-két török szőnyeg. [2] Az 1914-es kiállításon is szerepelt a miskolci avasi református templom berendezéséből két 17. századi és egy 18. század elejéről származó példány. [3] A szőnyegdíszítés korábban vélt protestáns jellege szintén vitatható. A felsőmagyarországi, 17–18. században felvett római katolikus egyházlátogatási jegyzőkönyvekben sem ritkák a török vagy egyéb szőnyeget említő adatok, [4] azonban a képekkel, szobrokkal, freskókkal gazdagon díszített katolikus templomokban a szőnyegek háttérbe szorultak.

A keleti szőnyegek a régi magyar otthonok díszítésében évszázadokon keresztül kivételesen fontos szerepet játszottak, csak a rokokó és a klasszicista ízlésáramlat csökkentette népszerűségüket. A 19. század Európa szerte a szőnyegkultusz reneszánszát hozta. A század második felében alakultak a nagy múzeumi és magán szőnyeggyűjtemények és a keleti szőnyeggel foglalkozó tudományág is ekkor született. Amikor az olcsó keleti szőnyegbeszerzési források kezdtek elapadni, Magyarországon a régi keleti szőnyegekben való gazdagságáról frissen elterjedt hír nyomán a nyugati műkereskedelem megindította a hajtóvadászatot Erdély eldugott falvaiban őrzött régi török szőnyegek felhajtására. A zsákmány nagy része Nyugat-Európába és Amerikába vándorolt. Az elsősorban a szegényebb református templomokat fenyegető veszélyre a tudós, szőnyeggyűjtő erdélyi főúr Dr. Teleki Domokos gróf hívta fel a figyelmet, akinek családjában hagyomány volt a kulturális ügyek támogatása. Teleki felajánlotta, hogy egy, az Erdélyben található török szőnyeget ismertető könyv kiadásának költségeit magára vállalja. A tervezett kiadvány segítségével akarta a múzeumi szakemberek és a magyar műgyűjtők figyelmét ezekre a magas muzeális és anyagi értéket képviselő szőnyegekre terelni, továbbá jelenlegi tulajdonosaikat azok megbecsülésére és fenntartására buzdítani, ami külföldre való elszármazásuknak is gátat vetne. Később ugyancsak Teleki segítette a brassói szőnyeggyűjtő Schmutzler Emilt „Altorientalische Teppiche in Sieben-



1. „Erdélyi szőnyeg”, Uşak, Anatolia, 1600 körül.  
Az Iparművészeti Múzeum tulajdona,  
1914-es kiállítás katalógus szám: 74





2. „Fehér Uşak szőnyeg”, Uşak, Anatolia, 17. század.  
Az Iparművészeti Múzeum tulajdona,  
1914-es kiállítási katalógus szám: 58

bürgen” [5] című könyvének összeállításában. A Teleki Domokos kezdte mentő akciót az Iparművészeti Múzeum széles látókörű, kulturális igazgatója Kutasi Radisich Jenő (1856—1917), akinek nevéhez fűződik intézményének fénykora, magáévá tette. Teleki javaslatára Radisich a szőnyeget tulajdonosaiktól kikölcsönözve, egy kiállítás keretében Budapesten az Iparművészeti Múzeumban összegyűjtötte. Így a tervezett könyv előkészítésének lehetősége leegyszerűsödött és alkalom nyílt egy nem mindennapi, úttörő kiállítás megrendezésére, amely a műbarátok számára nyújtott esztétikai élvezeten túlmenően fontos közművelődési és tudományos eredményekkel kecsegtetett.

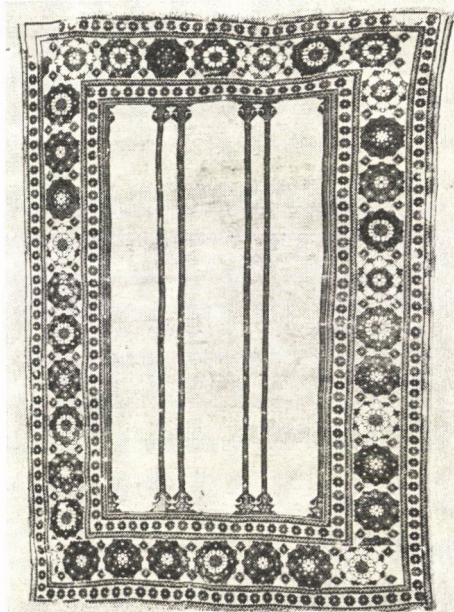
Az 1914-es kiállítás a magyar publikum számára már nem az első lehetőség volt, hogy az Iparművészeti Múzeum falai között szőnyegbemutatót tekinthessen meg. A Múzeum 1886-ban bemutatta az egyik legkiemelkedőbb 19. századi magyar műgyűjtő, Ipolyi Arnold nagyváradi püspök gyűjteményeit, amelyhez 18 török, 5 perzsa, 1 indiai összesen 24 szőnyeg is tartozott. [6] A 18 török szőnyeg között 9 imaszőnyeg volt, ebből 2 hatoszlopos, 7 kétoszlopos, 9-et erdélyi tulajdonból származóként jelöl a katalógus. A szőnyegek külön teremben kerültek a nyilvánosság elé. Ezt az 1886-os évi bemutatót megelőző, korábban bárhol rendezett szőnyegkiállításról nincs tudásunk. A szőnyegkiállítások történetéről Kurt Erdmann írt tanulmányt, [7] amelyben az első szőnyegkiállításként az 1891-es bécsi K. u. K. Österreichisches Handelsmuseum „Ausstellung Orientalischer Teppiche” c. kiállítást ismerteti. [8] Valójában ez volt az első olyan kiállítás, ahol kizárólag szőnyeget mutattak be. Ezt követte 1909-ben egy kisebb méretű stuttgarti [9] majd 1910-ben a New York-i Metropolitan Museum szőnyegkiállítása. [10] Noha a budapesti 1914-es török szőnyegkiállítást megelőzte a párizsi [11] 1903-as csak 15 szőnyeget és a müncheni [12] 1910-es 229 szőnyeget bemutató iszlám művészeti kiállítás, de mivel ezek általános iszlám művészeti és nem önálló szőnyegkiállítások voltak, a budapesti tekinthető a szőnyegtudomány történetében a 4. önálló szőnyegkiállításnak. Erdmann tévesen az 1919-es Philadelphia-i Pennsylvania Museum „Special Loan Exhibition of Carpets and other Textiles from Asia Minor” c.

kiállítást [13] jelöli említett cikkében, az első olyan kiállításnak, amely egy terület munkáit mutatja be, holott az első ilyen az 1914-es budapesti kiállítás volt.

A szőnyegek begyűjtésével, feldolgozásával és a kiállítás rendezésével az Iparművészeti Múzeum egyik vezető munkatársát, Csányi Károly (1873—1955) múzeumőröt bízták meg. A szakemberek előtt a nagyobb egyházi, továbbá magán- és múzeumi gyűjtemények anyaga már korábban is ismert volt. A feldolgozásra, illetve a kiállításra kerülő anyag bővítése érdekében Csányi az 1912. év nyarán 6 hétig, 1913-ban három hétig lovaskocsin, autón, vonaton járta keresztül kasul Erdélyt Teleki Domokossal, főleg az északi kevésbé feltárt területeket. Csányi Erdélyben mintegy 600 régi szőnyegről készített feljegyzéseket, írta egyik cikkében. [14] Ez a közlés a későbbiek folyamán több téves feltevésre szolgáltatott alkalmat.

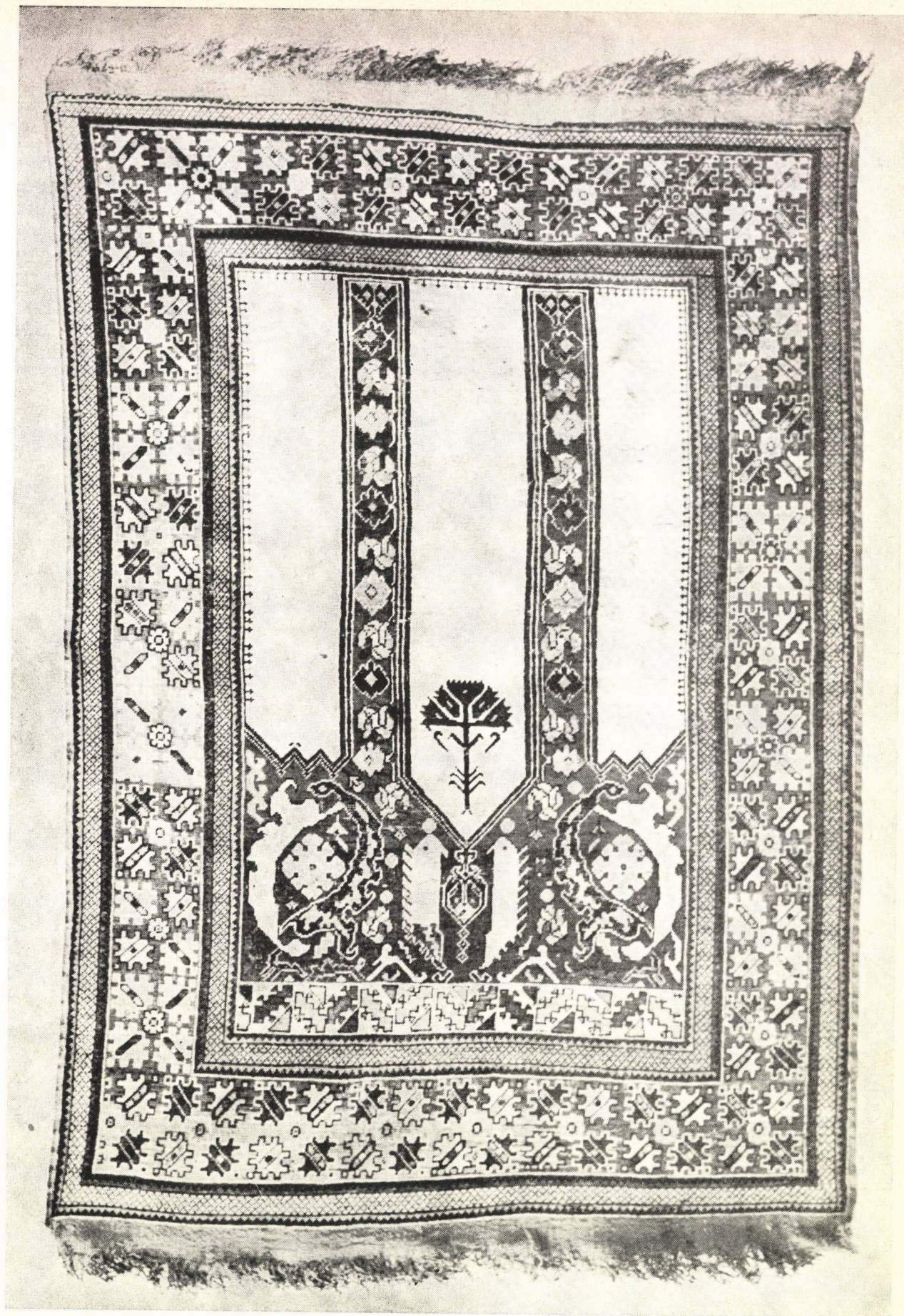
Az 1914-es budapesti kiállításra kiválasztott anyag 50%-a egyházi, 30%-a privát-, 20%-a múzeumi gyűjtemény tulajdona volt. Erdélyben a legtöbb szőnyeg az evangélikus templomokból került elő; így a brassói fekete templomból 38, a segesvári óvárosi templomból 30, Szászsebesről 17, Medgyesről 13, Berethalomról, Szászbagdácson 7—7, Kőhalomról, Szelindekről 6—6, Vindombákról 5, Nagysinkről, Nagytalmácsról, Szászhermányból 3—3, Besztercéről, Bolkácsról, Kelnekről, Nagydisznóból, Prázmárról, Rádoról, Rüsztől, Táblásról 2—2, végül Jádról, Nádpatakról, Riomfalváról 1—1 szőnyeg, összesen 157 darab. Az általában szegényebb, kifosztottabb református templomok alacsonyabb számban szerepeltek, így: Vizakna 5, Fogaras 4, Kovászna, Sáromszék 2—2, Csekelaka, Körösfő, Marosnagylak, Nagypetri, Radnótfája, Sepsiszentgyörgy, Székelyszáldobos, Türe, Vajdakamarás 1—1 szőnyeggel. További 1—1 darabot kölcsönözött az Erdélyrészi Református Egyházközség igazgatósága és a kolozsvári Unitárius Kollégium, és 4 szőnyeg került ki a már említett miskolci templomból.

Magángyűjtemények anyaga is számottevő volt a kiállításon. Maga Teleki, Gernyeszegi kastélyában őrzött pompás szőnyegeiből 18 darabot engedett át a kiállítás céljaira. A század elején Magyarországon a legjelesebb magángyűjtemények Budapesten voltak. Ezek közül Keszler Józsefné gyűjteményéből 11, Beer Lajoséból 8, Andrassy Gyula gróféból, Dr. Bakonyi Károlyéból 6—6 szőnyeg került kiállításra. A vidéki gyűjtemények sorá-



3. „Hatoszlopos szőnyeg”, Ladik (?), Anatolia, 17. század.  
Az Iparművészeti Múzeum tulajdona,  
1914-es kiállítás katalógus szám: 292





4. „Háromfülkés imaszőnyeg”, Anatolia, 17. század. Az Iparművészeti Múzeum tulajdona, 1914-es katalógus szám: 293



ban Teleki Domokosé után török szőnyegben Kuffner Károly báróé lehetett a leggazdagabb, ahonnan 5 darabot kölcsönöztek. Azon gyűjteményeket, ahonnan csak 1—2 darab került ki, itt nem említjük. Egy külföldi, de a Monarchián belüli gyűjtemény, Tucher Henrik báróé is szerepelt Bécsből 5 Erdélyben vásárolt szőnyeggel.

A kiállítás legkvalitásosabb darabjait múzeumi gyűjteményekből kölcsönözték. Legtöbb szőnyeggel; nevezetesen 31 darabbal a budapesti Iparművészeti Múzeum, ezt követően 25 darabbal a nagyszebeni Brukenthal Múzeum képviseltette magát. A később iparművészeti anyagával az Iparművészeti Múzeumba olvasztott budapesti Ráth György Múzeum 5 szőnyeget, a nagyváradi múzeum 1 szőnyeget kölcsönzött. A kiállítást a lengbergi Przemysl Múzeum is gazdagította 5 Erdélyben begyűjtött szőnyeggel.

A nagy gonddal és körültekintéssel előkészített kiállítást 1914-es év elején nyitották meg a nagyközönség számára. A rendezők az anyagot 13 csoportba sorolták, azok fejlődésmenetének bemutatása mellett esztétikus felállításukra is törekedtek. A kiállítást szőnyeget ábrázoló képzőművészeti alkotásokkal tették didaktikusabbá. A kiállításához 136 oldalas katalógus készült, [15] amelyben a múzeumban begyűjtött 352 szőnyegből 312 leírása és 21 darab fekete—fehér fotója is megjelent. A katalógust irodalomjegyzék egészítette ki. Az előszót Radisich, a szőnyegcsoportokat bevezető rövid tanulmányokat Csányi írta. A szőnyegek leírását Csányi vezetésével maga Csányi, Csermelyi Sándor múzeumőr és Layer Károly segédőr készítették. A méréseket Kele Vilma, a textil gyűjtemény gondnoka végezte Mulder Hermanné segítségével. A tárgyleírások a katalógusszámot, megnevezést, a szőnyegek rajzának és színeinek leírását, esetleges jelzéseiket, csomók számát, méreteket, meghatározását, őrzési helyét tartalmazták. A kiállítás, illetve a katalógus 13 csoportjában az alábbi szőnyegek szerepeltek: I. Holbein 4; II. Lorenzo Lotto 31; III. Madaras 23; IV. Úsak 7 (6 csillagos, 1 nagy medaillonos); V. Kis Úsak 7; VI. Erdélyi 106; VII. Kétoszlopos imaszőnyeg 37; VIII. Oszlop nélküli imaszőnyeg 53; IX. Hatoszlopos imaszőnyeg 18 (továbbá 1 négyoszlopos, 1 nyolcoszlopos); X. Kései Ladik 2; XI. Kula imaszőnyeg 4; XII. Golyós 5; XII. Különféle 5 (2 örmény, 3 nagymintás Holbein).

A szőnyegek csoportosítása, meghatározása, datálása megközelítően, kevés kivétellel ma is érvényes, azokat csak további, részletkutatások tehetik differenciáltabbá. Az újabb külföldi irodalom valamennyi a budapesti kiállításon szereplő típusú imaszőnyeget „Erdélyi szőnyeg”-nek nevezi az ismétlődő mintájuk kivételével. Csányi és általában a magyar szakirodalom a kiállításon legnagyobb számban, 106 darabbal képviselt, VI. csoportba sorolt szőnyegek és annak változatait nevezi erdélyi szőnyegeknek, amelyek közepén kevés kivétellel medaillon-szerű kettős imafülke helyezkedik el, amelynek csúcsaiban 1—1 mecsetlámpából szimmetrikusan elhelyezkedő geometrikus leveles, virágos arabeszkinda nő ki, vagy közepén rozetta koszorú, esetleg kis medaillon helyezkedik el és bordűrjében arabeszkdiszű kartusok sorakoznak. A kiállítási anyag begyűjtésekor fedezték fel, hogy 28 szőnyegen különböző magyar, latin, német felirat és évszám található, ezekből tíz 17. századi, tizenöt 18. századi, három pedig a 19. századból való. [16] Ezek segítségével Csányi a korábbi ismeretek szerinti datálást finomítani tudta. A bemutatott anyag nagy része, 230 darab 17. századi munka volt, amihez még jó néhány darabot hozzá lehetne adni abból a 31 szőnyeg közül, amelyet Csányi 17—18. századiként datált. A 15—16. századot 13, a 18. századot 30, a 19. századot 7 szőnyeg képviselte a kiállításon. Ezek együttes száma, még ha a 17—18. századiként ismertetett darabok felét hozzáad-

juk 65, messze elmarad a 17. századiak mennyisége mögött utalva a század intenzív importtevékenységére.

A kiállításnak nagy sikere volt mind a szakemberek, mind a nagyközönség körében. A megindított tudományos feldolgozó munkát a közben kitört első világháború erősen akadályozta, majd teljesen megbénította. A szakág három irányítója közül 1917-ben Radisich meghalt; Teleki helyzete a Romániához csatolt Erdélyben kritikussá vált; Csányi a háború után a Műegyetemre került. A kiállítás nagy sikerére való tekintettel a múzeum új igazgatója, Végh Gyula ismét napirendre tűzte a kiállítás anyagának publikálását. 1925-ben Végh Layer Károllyal, aki 1914-ben a kiállításnál asszisztált, „TapisTurcs provenant des églises et collections de Transylvanie” címmel 30 műlapot tartalmazó albumot tett közzé. [17] A kiadvány Csányi Károly 1914-es kiállítás katalógusa alapján készült. Az előszóban Végh helyesen utal a szőnyegek megőrzésével kapcsolatban az erdélyi protestáns egyházak fontos szerepére, azonban a szőnyegek templomi használatát a török megszállással hozza kapcsolatba és ebben a szokásban török vallásos hagyomány átvételét, török dzsámik utánzását véli felismerni. Erdély azonban sohasem volt török megszállás alatt, a keleti szőnyeg a régi magyar otthonoknak a török idők előtt is gyakori dísz volt, s a jobb módú hívek a szőnyegek a templomoknak nem díszítési célból, hanem azok vagyonának gyarapítására ajándékozták. Az album, sajnos nem az eredetileg tervezett tudományos mű lett, érdeme azonban, hogy egy nemzetközi nyelven: franciául hírt adott egy korábban kevésbé ismert, művészettörténeti szempontból jelentős és gazdag anyagról 30 kiemelkedő darab színes reprodukciójának közzétételével. Mindazonáltal a szakirodalomban betöltött fontos szerepét igazolja az a tény, hogy első kiadása után 50 évvel a milánói szőnyegyűjtő házaspár Dr. Marino és Clara Dall'Oglio előkészítésében az angliai The Crosby Press újra kiadta. [18] Az új kiadáshoz Dall'Oglio-ék bevezetőt írtak, és minden egyes szőnyeghez tanulmány jellegű megjegyzéseket fűztek, amelyben analógiákat, bibliográfiai adatokat és ahol lehet technikai adatokat is hoztak. Az eredeti 1914-es katalógus szövegét, valószínűleg nyelvi nehézségek következtében nem ismerték, mert például a kiállítás anyagából hiányolják többek között a medaillonos nagy Úsakot és a nagymintás Holbeint, holott ilyenek a kiállításon szerepeltek (Kat. sz.: 60., 310—311.). A bevezetőben Dall'Oglio-ék feltételezik, hogy az erdélyi szász népi himnuszok az anatóliai szőnyegművészet fejlődésére termékenyítőleg hatottak. Amennyiben hatásról, ha szó van, az csak fordítottan történhetett.

Az 1914-es budapesti török szőnyeg kiállításon szerepelt darabok jelentős részét templomokban, múzeumokban ma is megtalálhatjuk. A magángyűjteményekből begyűjtött anyag, sajnos nagyrészt ismeretlen új tulajdonosok kezére került. A kiállított szőnyegekről fényképek készültek. A nagyméretű üvegnegatívoknak a második világháború folyamán több mint a fele elpusztult. Csányi Károly hagyatékából egy elbarnult fényképsorozat, sajnos töredékesen magántulajdonba került.

A török szőnyegművészettel kapcsolatban — ahol az erdélyi és magyarországi anyag előkelő helyet foglal el — az utóbbi időben számos tanulmány jelent meg. A feldolgozó munkát, amelyben az 1914-es budapesti kiállítás úttörő lépéseket tett, távolról sem tekinthetjük befejezettnek. Széles körű kutatói tevékenység vár még a szakemberekre, elsősorban Törökországban, ahol valószínűleg a levéltári anyag feltárása hoz jelentős új eredményeket. Az Oszmán-birodalom adminisztrációja fejlett volt, s a mindennapi élet valamennyi területére kiterjedt, minden bizonnyal a keleten nagyra értékelt szőnyegek készítésére is.

Batári Ferenc



- 1 *Bartók Imre*: Keleti szőnyegek hazánkban. Művészettörténeti Értesítő, 1970/II., 149–173; *Batári, Ferenc*: Turkish Rugs in Hungary. HALL, The International Journal of Oriental Carpets Vol 3 No 2, London 1980; *Batári Ferenc*: Régi török szőnyegek Kecskeméten. Kecskemét 1981.
- 2 *Takács Béla*: Borsodi református templomok régi szőnyegei. Herman Ottó Múzeum Évkönyvei VII, Miskolc, 1968, 127–137.
- 3 *Batári Ferenc*: Az avasi református templom török szőnyegei. Herman Ottó Múzeum Évkönyve XVIII, Miskolc, 1979, 115–130.
- 4 I. 3. sz. jegyzet, *Batári* op. cit. 116.
- 5 *Emil Schmutzler*: Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen. Leipzig, Hirschmann, 1933.
- 6 *Radtsich Jenő*: Képes kalauz néhai Ipolyi Arnold nagyváradi püspök gyűjteményeihez. Budapest 1886.
- 7 *Kurt Erdmann*: Teppich Ausstellungen seit 1890, Siebenhundert Jahre Orientteppich, zu seiner Geschichte und Erforschung. Busschesche Verlag, Herford, 1966, 23–26.
- 8 Orientalische Teppiche. Mit Unterstützung des K. K. Handels-Ministerium und des K. K. Ministeriums für Cultus und Unterricht, herausgegeben vom K. K. Österreichischen Handels-Museum. I–III. Wien, London Paris, 1892 (–1896).

- 9 *Hopf, C.*: Die Teppiche des Orients. Kgl. Landesgewerbemuseum, Stuttgart 1909.
- 10 *Valentiner, W. R.*: Catalogue of Loan Exhibition of early oriental Rugs. New York 1910.
- 11 *Migeon, G.*: Exposition des Arts musulmans au Musée des Arts Decoratifs, Paris 1903.
- 12 *Sarre, F.*–*Martin, F. R.*: Die Ausstellung von Meisterwerken mohamedanischer Kunst – München 1910.
- 13 *Bell, Hamilton*–*Riefstahl*: Special Loan Exhibition of Carpets and other Textiles from Asia Minor. Philadelphia 1919.
- 14 *Csányi Károly*: Erdélyi török szőnyegek. Magyar Iparművészet XVII. 1914, Nr. 2., 63–67. l.
- 15 *Csányi Károly* (*Csermelyi Sándor, Layer Károly* közreműködésével): Erdélyi török szőnyegek kiállításának leíró lajstroma. Budapest 1914.
- 16 *Csányi* op. cit. Magyar Iparművészet XVII. 1914, Nr. 2.
- 17 *Végh, Julius de & Layer, Charles*: Tapis Turcs provenant des églises et collections de Transylvanie. Paris, Lévy (1925).
- 18 *Végh, Gyula* and *Layer, Károly*: Turkish Rugs in Transylvania, a new edition by Marino and Clara Dall'Oglio, The Crosby Press, Fishguard, 1977.



## HANSSE MELLUEL PÁRIZSI ÖTVÖS (1413)

Hansse Melluel 1413-ban vették fel a párizsi ötvöscéhbe; ennyit közöl róla *Philippe Henwood*, aki a közel-múltban igen kitűnő munkákat tett közzé VI. Károly király kincstárának alakulásáról, növekedéséről és végül elfogyásáról, illetve a párizsi ötvösökről e hosszú uralom alatt. [1] A közel hatszáz ötvösnév közül nem Melluelé az egyetlen, ami csak egyszer fordul elő a felhasznált forrásokban, márcsak azért sem, mert a névvariánsok és a változó írásmód (vagy átírás) miatt gyakran lesz ugyanabból a szereplőből két vagy több személy. Ezúttal is valami hasonlóról lesz szó, bár a műves nevével aligha várhatjuk ötvöstárgyakkal kapcsolatban. Ugyanis Hansse Melluel nemigen lehet más, mint a híres Limbourg (tk. Limburgi) miniatúrafestő testvérek közül az egyik, a Jacquemin Maleuclnek, illetve Gillekin Maluclnek nevezett ötvösinas, akit Herman nevű testvérével együtt Merész Fülöp burgundi herceg váltott ki brüsszeli „hadifogságából” (1400. máj. 2.), s akit két év múlva ugyanannak a hercegnek szolgálatában mint illuminátort látunk viszont, ezúttal Paul nevű fivérével együtt. Polequin Manuel és Jehanequin Manuel (Maluel) egyébként valószínűleg csak Philippe de Bourgogne haláláig (1404) maradt burgundi szolgálatban, a herceg orvosának párizsi házában. A három Limbourg fivér közismert történetének forrásanyagát nemrég összegezte, korrigálta és újra kiadta *Millard Meiss* — a továbbiak ezen a munkán alapulnak. [2]

Az adatsor tanúsága szerint a „Limburgi” elnevezéssel, biztos dátumhoz köthetően, csak 1410-ben, illetve 1411-ben találkozunk legkorábban. Az előbbi adat tudósít a testvérek szülővárosáról (Nijmegen Gelderlandban), apjuk, az aacheni születésű néhai Arnold szobrász és anyjuk, Mechteld nevééről. A másik forráshely már Jean de Berryre vonatkozik, leghíresebb mecénásukra, akinek az udvarában előbbi „párizsi” vagy „burgundi” nevükön nem is fordultak elő a miniatúrok. Egyébként az idézett forrásokból az következtethető, hogy az új nevet — bár valóban apjuk szülőhelye miatt —, de az ifjak maguk vették fel, s nem mint *Meiss* írja, a néhai Arnold mester. [3] Ehhez a névhez ugyanis éppen a nijmegeni aktákban gyakran hozzátesszik értelmezőként: „*dictus Maelwael*”, vagyis ottani születésű anyjuk és nagybátyjuk nevét.

A kettős névhasználat kialakulását gyakorlati okok magyarázzák. Arnold szobrász fiait legfeljebb szülővárosukban ismerhették apjuk után, míg kezdetben Párizsban, illetve a burgundi udvarban nagybátyjuk és pártfogójuk, Jean Malouel festő neve biztosítja a védelmet az ötvösinasoknak, aki Párizsból szegődött Fülöp herceghez. [4] Malouel brüsszeli kollégái, valamint az ottani ötvösök határozottak el például, hogy kiváltják a gyerekeket a fogságból, ahová hazafelé tartva, a Brabant és Gelderland közötti konfliktus miatt kerültek, s az ő hercegi patrónusa fizeti ki végül is értük a negyven arany váltásdíjat.

Ismerve a középkori művesek viszonyait, feltehetjük, hogy az idősebb Jean Malouel ismerőse, földije, netán rokona volt az ötvösinasok mestere is, akihez a korábban (bizonyosan 1397 k.) Párizsban megtelepült festőmester állíthatta el a fiúkat, s talán ő állította a taníttatás költségeit is, hiszen anyjukról mint szegény asszonyról beszél

a váltásdíj kifizetését elrendelő hercegi utasítás. Az ötvös neve ismét kétféle olvasatban szerepel: Alebret de Bolure, illetve de Bonne. [5] Az Albert keresztnévű ötvösök között van egy Alebret de Rucembourg, valószínűleg luxemburgi eredetű mester, akit 1388-ban vettek fel a párizsi céhbe, s aki 1393—1394-ben szállított Merész Fülöpnek is. [6] Ő azonos lehet az előbbivel, pontosabban Malouel unokaöccseinek mesterével, hiszen bizonyosan Párizsban működött abban az időben, mikor a gyerekeket inasnak állíthatták, voltak burgundi kapcsolatai is, s feltehetőleg arról a vidékről származott, mely régiónak a tartományai-ból a századforduló párizsi és burgundi udvari fényűzése szolgálatára annyi műves rekrutálódott. Egy pillantást ha vetünk a térképre világossá válik, hogy a Limbourgok apja, az aacheni szobrász, nagybátyjuk, a gelderlandi festő és esetleges luxemburgi mesterük ugyanarról a „német”, alsórajnai vidékről származhattak. Jean Malouel egyébránt éppúgy „németországinak” nevezték a dijoni udvarban, mint Paul unokaöccsét Jean de Berry környezetében. [7] Fentiekből adódik a magyarázat az újdonsült ötvösmester németes keresztnévére, és az anyai, helyesebben nagybátyai név újbóli használatára a párizsi környezetben: Hansse Melluelnek ugyanis nyilván igazolnia kellett részint személyazonosságát, részint azt, hogy valamikor, tizegynéhány évvel korábban tanulta az ötvösmesterséget; s ilyen írásbeli vagy szóbeli igazolások csak az egykori Jacquemin Maleuclre vonatkozhattak. [8]

Mint tudjuk, a fiúk nem azért távoztak 1399 végén Párizsból, mert letelt a tanulóiidejük, hanem a „mortalitás” miatt küldte haza őket, egy segéd vagy szolga kíséretében, gondos mesterük. Feltehetően folytatták tehát, a járvány szüntével, ott, ahol abbahagyták. Ha ez így van, 1402-re Jean bizonyosan letöltötte az inasidőt, hiszen munkába állott, ha nem is tanult mesterségét folytatta. Ezen a ponton kezd az ember önkénytelenül is utána-számolni életkorának, annak tudatában is, hogy az összes számításba vehető tényező változhat. Ha tehát feltesszük, hogy a fővárosban ez időben szokásos leghosszabb tanulói-dőt, azaz nyolc évet letöltötte, akkor 1394 körül kezdhetette el a tanulást, nagyon zsenge korban, legfeljebb nyolc—tíz évesen, ha 1400-ban is még testvérével együtt „fiatal gyerekeknek” nevezték őket. Így Jean 1384—1386 körül születhetett. [9]

Nem lehet kétséges, hogy Jean Malouel szerezte el öccseit burgundi udvari szolgálatba is; s ha csak egyiket a két ötvös közül, annak nyilvánvalóan oka volt. Későbbi miniatúr voltuk annyira rögződött a köztudatban, hogy soha senki sem kereste őket az ötvösök között, ami pedig a legvalóságosabb lehetőség. Nincs kizárva, hogy a három közül Herman volt a legfiatalabb, s 1402-ben még tanulnia kellett, vagy pedig épp ellenkezőleg, mint ötvössegéd máshol dolgozott. Netán ő a „kis” Herman (*petit Her-mant*) párizsi ötvös, akitől a *châtel d'Estampes*-ban, Párizs környéki kastélyában 1403. aug. 25-én Jean de Berry, egyéb tárgyakkal együtt, egy kis kővelkel díszített arany foglalatú ametiszt sötartót vásárolt a maga számára? [10]

Megválaszolhatatlan kérdés. Az első biztos adatok arról, hogy Paul de Rucembourg festő Berry herceg szolgálatában működik 1408 és 1409-ből valók, azonban erősen





Paul és Jean de Limbourg (?): Részlet a *Très Riches Heures* (Chantilly, Musée Condé) Január-lapjáról

valószínűsíthető, hogy a testvérek Merész Fülöp halála után azonnal a Berry-udvarba szegődtek, ahol 1416 folyamán bekövetkezett halálukig — mely patrónusuk halála éve is — a legidősebb vezetése alatt dolgoztak mind a hárman mint miniaturisták. Közel két évtized múltán, Guillebert de Metz, Párizs nevezetességeinek leírója még megemlékezik a „három illuminátor testvéréről” (*trois freres enlumineurs*). [11] Belefér ebbe a történetbe Hansse Melluel, 1413-ban tizedmagával friss mester a párizsi ötvöscéhben, aki azonban testvéreivel együtt tovább dolgozik a művészettörténet egyik legszebb miniatúráskönyvében, Jean de Berry *Très Riches Heures*-én

(Chantilly, Musée Condé, ms. 65)? Véleményem szerint nagyon is. A művesek, különösen a legidősebb igen kiváltságos helyzetet élveztek Jean de Berry familiárisai között. Ajándékokat kaptak, ékszereket, külön gratifikációkat; Paulnak — némi botrány árán — jómódú feleséget is szerzett a herceg, s nagy házat adott Bourges-ban, a hercegi apanázs székhelyén. Mindhárman címzetes kamarások, előbb (1413) Paul, majd (1415) a másik kettő is. Nem a szegény asszony fiait már, hanem jómódú kézművesek, hiszen hárman ezer aranyat adnak kölcsön uruknak egy rubingyűrű fejében.

Céhszempontból nézve azonban Jean is, Herman is,



mint miniatörök kontároknak számítanak. Elszegődve Jean de Berryhez, az ő védőszárnyai alatt űzhetnek más mesterséget, hiszen a céhbeliak is ezen a ponton, ha a király vagy családtagjai, vagy a főpapok kívánságának tesznek eleget, térhetnek el az előírásoktól. [12] De mi lesz akkor, ha meghal a fivérek gazdája, az utolsó Valois mecénás a nagy generációból, vagy a helyzet úgy fordul — ami ezeknek az éveknak párizsi eseményeit tekintve éppen nem lehetetlen —, hogy el kell hagynia a fővárost? Jean de Limbourg az önállósulás legfontosabb feltételét biztosította a maga számára a jövőre nézve, azzal, hogy bejegyeztette magát a párizsi ötvösök közé. S miután céhtag lett, valószínűleg gondolt a következő lépésre, a műhely berendezésére is. Ugyanis közvetlenül a testvérek halála előtt bizonyos vagyonai tranzakció nyomára bukkanunk, amennyiben Jean lemond Paul javára összes nijmegeni ingó és ingatlan vagyonáról; bizonyára adásvételről van szó a fivérek között. Ha a fenti gondolatsor megállja a helyét, Jean az, akinek készpénzre van szüksége.

A nagyurakhoz elszegődött művesek között — a dolog természetéből kifolyólag — aránylag kevés az ötvös, hiszen az udvarok fő szállítói mindig a városi, főleg párizsi mesterek. Az egy-egy nagy apanázs birtok vidéki központjában telepített, néhány, a szó szoros értelmében vett „udvari” ötvösre többnyire a másodrendű munkák maradtak; némelyikük az adminisztrációban csinált karriert. Így Josset de Halle, a fiatal Merész Fülöp dijoni ötvöse, majd *argentier*-je, aki innen egyre magasabbra hágott fel a burgundi s végül a királyi pénzügyi adminisztráció tisztségeinek lépcsőfokain, vagy Maître Pierre Varopel,

aki meg klerikusként az adminisztrációban kezdte, majd Párizsban ékszerkereskedéssel próbálkozott, hogy Dijonba visszatérve a burgundi „pénzügyminiszter” (*trésorier et gouverneur de toutes les finances*) legyen, továbbá Regnaudin Doriac, aki mint ötvös és pénzváltó tűnt fel a fiatal VI. Károly udvarában, delikát ékszereket szállított a királynak és öccsének, később a burgundi pénzügyek élére került, majd rövid időre Charles d'Orléans hadikincstárnoka lett, végül *changeur du trésor* a királyi udvarban — ő tette pénzzé a kincstár maradékát a királyi temetésének költségeire. [13]

Az elszegődött művesek általában igyekeztek megmaradni az udvari szolgálatban. Feltűnő kivétel Robin de Varennes hízmőmester, Josset de Halle-al együtt ugyan csak a fiatal Merész Fülöp dijoni alkalmazottja, aki azonban igen hamar Párizsban önállósította magát, egyike volt a királyi udvar fő szállítóinak, de továbbra is számos burgundi megrendelést kapott. [14] Jean de Limbourg pályája véget ért, mielőtt ezt a döntő lépést megtette volna.

A testvéri triász *œuvre*-jében legutóbb Millard Meiss kísérelte meg szétválasztani a „kezeket”, és jellemezni a három különböző egyéniséget. Úgy találta, hogy Jean volt a leginkább lírai, a legelegánsabb és a legnagyobb megalkuvó közöttük. [15] Ez vonatkozhatik a művészre. Ami a művest illeti hozzátéhetjük, hogy éppen szuverén alakbrázolási készségével tett bizonyosságot tanult mesteriségének, az ötvösségnek hagyományosan tökéletes el-sajátításáról.

Kovács Éva

## JEGYZETEK

1 Ph. Henwood: Les orfèvres parisiens pendant le règne de Charles VI (1380–1422). Bulletin Archéologique, 15–1979 (1982), 160. Az adat eddig közöletlen volt (Paris, Arch. nat. K 1040bis n°27) *ibid.* 88–89; 24. j.

2 A forrásanyag főleg két munkából származik: A. Champeaux-P. Gauchery: Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince. Paris 1894, főleg 135–139; és F. Gorissen: Jan Maelwael und die Brüder Limbourg, Gelre, LIV-1954, 183–221; utóbbit nem használtam. Cf. M. Meiss: The Limbours and Their Contemporaries. New York–London 1979, 71–81.

3 *Ibid.* 67. Talán Gorissen tud erről közelebbit?

4 Jean Malouelről: H. David: Philippe le Hardi Duc de Bourgogne Protecteur des Arts. Dijon 1937, 63–67. Cf. Meiss, i. m. 100–101; 380, 642. kép.

5 Meiss, i. m. 72. — Henwood, i. m. 117.

6 *Ibid.* 172.

7 Malouel estoit du país d'Alemagne írájk halála után abban a levélben (1415. ápr. 1.), melyben Jean sans Peur járadékot rendel özvegyének, aki szintén née et norrie dudit país. David, i. m. 63.

8 A „brevet d'apprentissage” hivatalos formában kiállítva a testület irattárába kerül és regisztrumba veszik. G. Fagniez: Études sur l'industrie et la classe industrielle à Paris au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle. Paris 1877, 63.

9 Gorissen az idősebb fiút 14 évesnek véli 1400-ban. Cf. Meiss, i. m. 445; 4. j. A tanulói-dő változhat, háromtól tíz évig tarthat, csak attól függ valójában mennyit tud az inas. Fagniez, i. m. 56 ff. App. XVIII. 24. sz. B. Geremek: Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles. Paris–Le Haye 1968, 31 ff.

10 J. Guiffrey: Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416), I. Paris 1894, 171–172; A650 sz. Cf. Henwood, 154. A szöveg szerint a „kis” itt nem lehet név, hanem jelző, s az értelme az, hogy megkülönböztessék a herceg palotájában ékszereket eladó vagy még inkább leszállító párizsi ötvöst a „nagy” Hermantól, a korszak legnagyobb és emennél nyilván idősebb (ez az összehasonlítás lényege!) ötvösmesterétől, Herman Russeau-tól. Guiffrey (i. m. LXXI) egy későbbi gyémántkőszőrüssel azonosítja.

11 A. J. V. Le Roux de Lincy-L. M. Tisserand: Paris et ses historiens aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Paris 1867, 233.

12 Fagniez, i. m. 254, 269; App. XVIII. 27. sz. Cf. G.-B. Deping: Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII<sup>e</sup> siècle, et connus sous le nom du livre des métiers d'Estienne Boileau. Paris 1837, 38 ff.

13 Josset de Halle-ról: B. Prost: Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363–1477), I. Philippe le Hardi. Paris 1902–1904, 53; 5. j. — Varopelről főleg R. Vaughan: Philip the Bold. London 1962, 49, 213, 215–216. Doriac (d'Oriac)-ról: M. Rey: Les finances royales sous Charles VI. Les causes du déficit. Paris 1965, 388; 1. j. 393. M. Mollat: Comptes généraux de l'état bourguignon entre 1416 et 1420. Première partie. Paris 1965, LIV, 68, 69. Y. Grandea: La mort et les obsèques de Charles VI. Bulletin philologique et historique (jusqu'à 1610) du comité des travaux historiques et scientifiques, 1970 Paris (1974), 159 ff. Sok kiadatlan forrásadat: Párizs, Arch. nat. KK. 22 és KK. 23.

14 Prost, i. m. 55; 5. j. 112; 9. j.

15 „Jean was the most lyrical, the most elegant, and the greatest opportunist.” Meiss, i. m. 112.

## A PARISIAN GOLDSMITH: HANSSE MELLUEL (1413)

Hansse Melluel became new master of the Parisian Goldsmiths' Company in 1413; that is all we read about him by Philippe Henwood who was recently issued outstanding works written about the establishment of King Charles IV's treasury, about its growth and its final exhaustion as well as about the Parisian goldsmiths under the king's long reign. Among the six hundred goldsmiths' names Melluel's was not the only one that occurred only once in the documents. It is partly due to the alternative versions of names and to the changeable way of writing (or transcription) according to which one person becomes two or more. Namely, Hansse Melluel cannot be other but one of the famous illuminators Limbourg brothers, the goldsmith-apprentice named Jacquemin Maleuel or Gillekin Maluel who—with his brother Her-

man—was ransomed by the Duke Philippe le Hardi of Burgundy from the Brussels prison on May the 2nd 1400. Two years later we see him again—together with his brother Paul—as the same prince's painter. Polequin Manuel and Jehanequin Manuel (Maluel) remained in Burgundian service, in the Parisian house of the Duke's physician, probably until Philippe de Bourgogne's death in 1404.

According to the earliest particulars of the data the name of „Limbourg” can be found in 1410 and in 1411. The former record informs of the brothers' birthplace (Nijmegen of Gelders), of their father, a native of Aachen, the late sculptor Arnold and of their mother's name Mechteld. The other source refers to their most famous patron Jean de Berry in whose court the brothers do not



appear under their previous "Parisian" or "Burgundian" names. However, we can conclude from the quoted data that the new name was adopted by the youngman themselves and not by the late master Arnold as Meiss mentions it. In the file of documents of Nijmegen namely, it is often added for explanation "*dictus Maelwael*" referring to their mother's and uncle's family name who were born there.

The development of the alternate use of names was due to practical reasons. The sculptor Arnold's sons were known by their father at best in their birthplace while earlier, in Paris and in the Burgundian court the name of their uncle and patron, the painter Jean Malouel—who had joined Duke Philippe from Paris—had assured protection for the boys. They were Malouel's Brussel colleagues, painters and goldsmiths who had decided to ransom the children from prison, where they had been detained—on their way home—because of a conflict between Brabant and Gelders. His princely patron had finally paid the forty gold pieces ransom. Considering the conditions of the mediaeval craftsmen it is to be supposed that the master of apprentices was Jean Malouel's acquaintance, fellow-countryman, or else his relation. The boys arrived to him, urged by the master-painter, who had settled earlier (around 1397) in Paris and undertook to cover the expenses of their instruction. They needed his help as—according to the princely order for paying the ransom—their mother had been a very poor woman, who couldn't afford to pay. Even the goldsmith name has been written in two different ways: Alebret de Bolure or de Bonne. Among the goldsmiths, having Albert as first name, there is Alebret de Ruembourg, very probably from Luxembourg, who has accepted into the Parisian guild in 1388 and who had also worked for Philip the Bold in 1393–94. He might be identical with the former, more exactly, with the master of Malouel's nephews as he worked in Paris at the time when the children became apprentices there. He had Burgundian connections, and might have come from a province from the region of which many craftsmen were recruited for the luxuries of the Parisian and Burgundian courts at the turn of the century. It we look at the map, it seems, at first sight, that the Limbourgs' father the sculptor of Aachen, their uncle the painter of Gelders and possibly their Luxemburgian master were descended from the same "German" Lower Rhine region.

The painter Jean Malouel was called "German" in the court of Dijon in the same way as his nephew Paul in Jean de Berry's entourage.

From the above mentioned explanation results the German like first name Hansse of the now master goldsmith, and that he used again his mother's and uncle's family name Melluel in the Parisian surroundings. He must have proved his identity and that—some ten years earlier—he learned the goldsmith craft. Such written or verbal certifications can only refer to the former Jacquemin Maleuel.

It is a known fact that the boys directed by their thoughtful master and accompanied by a servant, had to leave Paris—at the end of 1399—because of "mortality" and not because their apprenticeship had been ended. It is to be supposed that after the epidemic they took up their work again. By 1402 Jean had certainly served his apprenticeship, because he started to work again though not in his old craft. From this point on we try to find out his age, even though all the important dates could be variable. If we suppose that he had served

the longest—8 years—term of apprenticeship, usual in the capital at that time, he must have begun very young, at the age of eight or ten his learning. No wonder, that—in 1400—they were called "young children" together with his brother. Thus Jean might have been born around 1384–1386. No doubt it was Jean Malouel who had found employment for his nephews in the Burgundian court. If only for one of the two goldsmiths, evidently there was good reason for it. Later they were generally known as painters, no one looked for them among the goldsmiths, as one should suppose. It is possible that the youngest of them Herman was still an apprentice in 1402, or else—just the opposite way—he worked as a goldsmith somewhere else. He could have been the Parisian goldsmith "little" Herman (*petit Hermant*) from whom Jean de Berry in his chateau at Etampes near Paris had bought for himself, with other objects, an amethyst salt-cellar in gold, adorned with small gems on 25th August 1403.

The first certain records about the fact that the painter Paul Limbourg worked prince Berry's service derive from 1408 and 1409. It is very possible that the brothers after Philip the Bold's death obtained work at Prince Berry's court, where the three illuminators—under their oldest brother's direction—were working until their death in 1416, which is the year of their patrons death, too. Nearly two decades after, Guillebert de Metz, who described the sights of Paris, remembers "the three illuminator brothers", (*trois freres enlumineurs*). Hansse Melluel could be included to this story who—in 1413—with ten fellow apprentices were introduced as new masters in the goldsmith's guild in Paris and who with his brothers continued to work on the most beautiful illuminated book of the history of art, on Jean de Berry's, *Très Riches Heures* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65)?

The Limbourgs particularly the oldest enjoyed privilege among the familiars of Jean de Berry. But from the point of view of the guild both Jean and Herman are considered amateurs as painters. While serving Jean de Berry they could follow other trade under his patronage, just as other members of the guild could—at the request of the king, of the royal family or of the prelates—get away from the regulations. But what happens if the brother's master, the last Valois patron of the great generation dies, or owing the certain situation, not unique during the Parisian events those years, they are obliged to leave the capital? Jean de Limbourg by registering with the goldsmiths of Paris ensured for himself the most essential condition and after as a member of the guild, he might have thought of a next step, of furnishing the work-shop, too. Right before the brothers' death we have found some financial transaction according to which Jean renounced all his movable possession and real estate in Nijmegen in Paul's favour. It might have been sale and purchase between the brothers. If this deduction is valid it was Jean who needed money. But Jean de Limbourg's career ended before he could have made this decisive step.

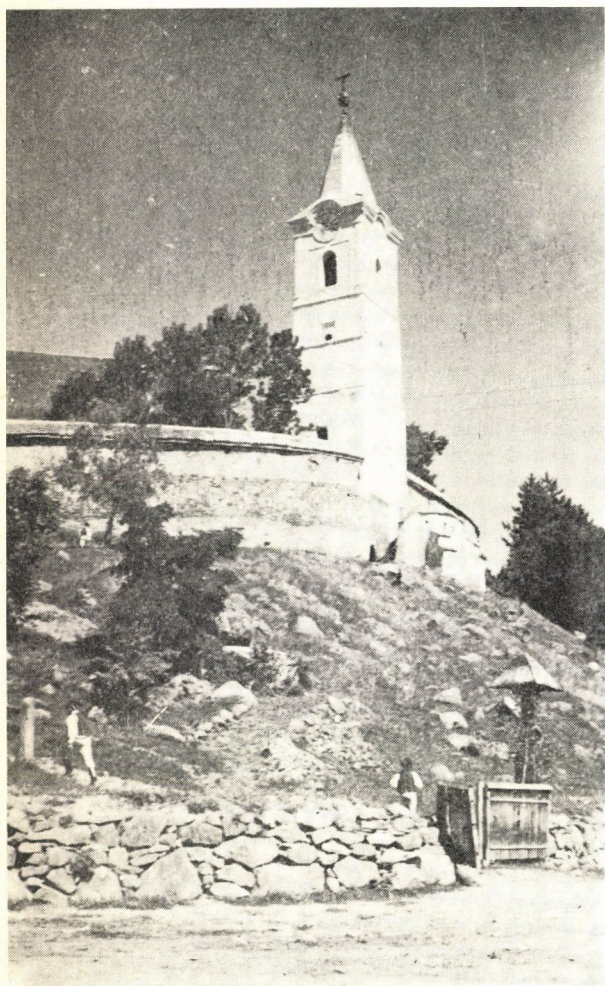
It was Millard Meiss, who—lately—tried to identify the works of the brothers, which was done by whose hand. This way he could describe the different characters of each. In this opinion Jean was the most lyrical, the most elegant and the greatest opportunist. All these could be valid for the artist character too. What the craftsman is concerned let us add that with his supreme capacity of shaping he proved his perfect traditional mastery of the goldsmith-craft.



## KÖZÉPKORI ÉPÍTÉSZELETÜNK KÉRDÉSEIRŐL

### I. Magyar-székely templomvárak

A templomvárak kérdése régóta — szinte művészettörténet-írásunk kezdete óta — foglalkoztatta a kutatókat, legtöbbször azonban csak általánosságban. Vagy pedig csupán mint helytörténeti, illetve történeti nevezetességeket méltatták az egyes területek emlékeit, mint Kővári László és Orbán Balázs a székelyföldi templomvárakat, de stílárius jellegzetességeiket nem hangsúlyozták, illetőleg nem ismerték fel. Szakszerű feldolgozásban csak az erdélyi szász templomvárak részesültek. Ennek következtében ezek rögződtek meg a köztudatban és a régebbi egyetemi tanításban. [1]



1. Karcfalva, templomvár



2. Sepsiszentgyörgy, templomvár

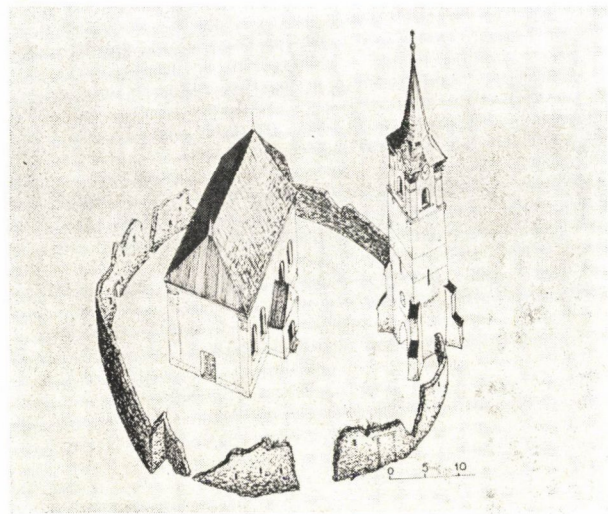
A közvetlen szemlélet azonban merőben mást mutatott. Székelyföldi bejárások (1932, 1934, 1938) élményszerű nagy hatása világossá tette előttem a székely templomvárak építészeti sajátosságait, tektonikus szépségét. Ennek alapján így írhattam róluk 1939-ben [2]: „A csíki, háromszéki, udvarhelyi székely egyházak jórésze még ma is erősített templom. Erősítésük rendszere azonban alapvetően eltér a szász erődtemplomok rendszerétől. Míg a szászok a templomot magát erősítették meg és alakították át a zárt védőfolyosókkal, addig a székelyek a templomot érintetlenül hagyták. Az erősítéseket a templom köré emelt hatalmas falak és bástyák alkotják, amelyeknek sorából magasan kiemelkedik a harangtoronyként is szolgáló hatalmas kaputorony. A székely rendszer formái megjelenésében sokkal egységesebb, nyugodtabb, zártabb és a kaputorony hatalmas közép hangsúlyával sokkal erőteljesebb is.” Néhány évvel később Entz Géza [3] írt részletes tanulmányt a székelyföldi templomokról és ebben hangsúlyozta különállásukat, sajátos fejlődésüket.

A székely templomvár-típusnak ma is álló legmonumentálisabb emlékei a sepsiszentgyörgyi vártemplom [4] Háromszékben (2. kép) és a karcfalvi [5] Csíkszékben (1. kép). Mindkettő hegyen épült hatalmas körfallal, amelyből kb. a délnyugati sarokban felmagaslik a felette hangsúlyos kaputorony, helyesebben őrtorony, amely harangtoronyként is szolgál. Egyszerű tömegek, egyszerű körvonalak, amelyek együttesen hallatlan erővel érzékel-

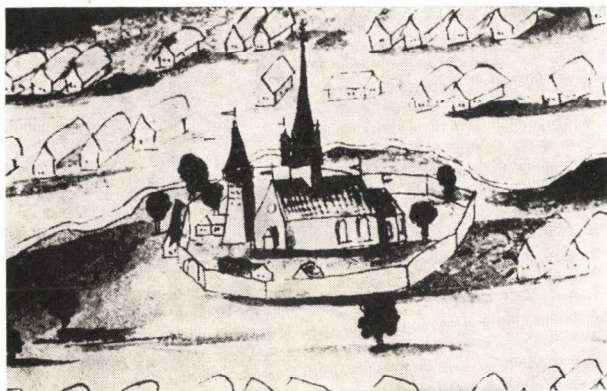


tetik a felépítés tektonikus harmóniáját, szépségét. Megemlítendő még a homoródszentmártoni templomvár (3. kép), amelyről I. Rákóczy György 1636. július 24-én Gyulafehérvárt kelt levelében megjegyezte[6], hogy templomvárukat a tatárdúlás után Bethlen Gábor engedélyével építették újjá („muros templo circumductos coepissent fortificare”). A háromszékiekről a dési országgyűlésen (1603) pedig a marosvásárhelyiek — a maguk várépítésének védelmében — így nyilatkoztak: „lám Háromszéken sok kastély van, és ezt miért nem hányjátok el?”[7]. Ebből következik, hogy a háromszéki templomvárak 1600 előtt készen állottak. Ezek közé tartozik a bölöni is, amelyet 1612-ben említenek, de nyilván korábban épült.[8]

A szász—székely szomszédos területeken voltak kölcsönhatások is. Székelyderzs[9] hatalmas templomát



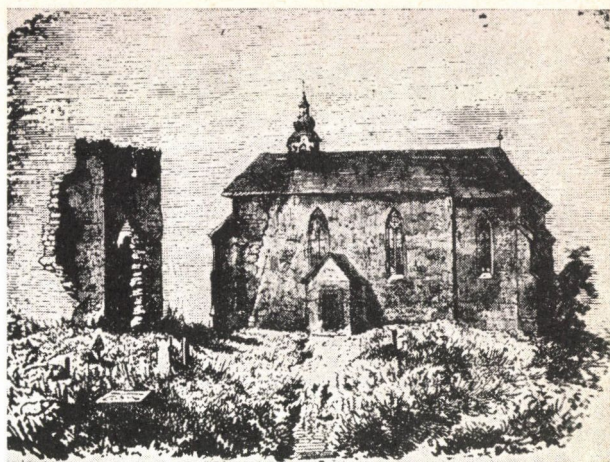
3. Homoródszentmárton a templomvár maradványai



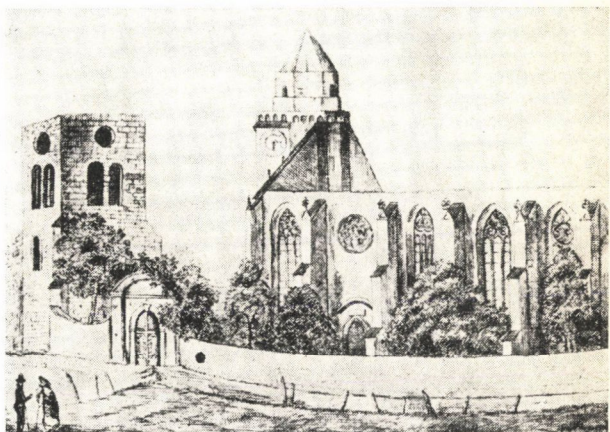
4. Tecső, kerített templom. Rajz 1744-ből

nemcsak bástyás kerítőfal övezi, hanem a templomtest is a padlástérben védőfolyosóval van megerősítve. Másrészt a feketehalmi templomvár [10] (Zeiden—Barcaság) négyszögletes kaputornya a kerítőfal délkeleti sarkában emelkedik, feltehetően a háromszéki várak hatására.

Későbbi munkám során az is megvilágosodott, hogy ez a sajátos templomvár-típus egyszerűbb változatban az ún. „Partiumban”, Erdély északnyugati határához csatlakozó területen is feltűnik, például a huszti vártartomány két mezővárosában is, Tecsőn (4. kép) és Hosszúmezőn[11], jöllehet késői stílusváltozatban. Majd egy XIX. századi fametszetre [12] bukkantam, mely Zemplén város régi középkori templomát ábrázolja. A gondosan megrajzolt fametszeten felismerhető a kora gótikus templom és tőle délnyugatra a hatalmas négyszögletes



5. Zemplén, vártemplom. XIX. századi fametszet



6. Debrecen, Szt. András templom. Fametszet a XIX. század elejéről



7. Várad (Nagyvárad) középkori vára. Cesare Porta rajza, 1599. Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv

torony, mely nyilván a várfalövezet lényeges tagja volt. Ez a formarendszer pedig az egykori debreceni Szt. András templomra emlékeztet, melyet Imre váradi püspök 1297—1317 között építtetett.[3] Felépítéséről egy XIX. sz. elején készült fametszet tájékoztat. Debrecen és Zemplén tipológiai összefüggése kétségtelen: mindkettő





8—9. Oszlopfej Diód várából

körfalának délnyugati sarkában emelkedik a hatalmas, négyszögletes torony. Vagyis mindkettő a templomvárnak olyan típusát mutatja, amely azonos a székelyföldi templomvárakéval. Debrecenen túl pedig talán-talán a váradai püspöki vár körfalára<sup>[14]</sup> és ebben Szt. László toronykápolnájára is gondolhatunk.

Ebben a sorozatban a legközvetlenebbül és a leghitelesebben Zemplén ragadható meg a félreérthetetlen fametszet alapján.

Feltűnő, hogy Zemplénben — mely várispánsági központ, majd megyeszékhely volt —, honfoglalás kori földvárat ástak ki, többféle jelentős lelettel.<sup>[15]</sup> Felmerül a kérdés, hogy ez a sajátos templomvár-típus vajon nem a kör alakú földvárak mintájára alakult-e ki? Az utóbbiak a vezéri szállást őrizték, az előbbieket a templomot, Isten házáat, és egyben menedéket is szolgálták a lakosságnak. Majd a kerítőfalhoz a fokozott védelem érdekében őrtornyot — kaputornyot építettek, melyet harangtoronyként is használhattak. Így alakulhatott ki ez a sajátos magyar—székely templomvár-típus.

Zemplén és a Székelyföld között igen nagy a földrajzi távolság. Mindazonáltal az egykori összefüggésnek egy láncszeme fellelhető, jóllehet csupán csak adatszerűen. Ez az emlék a tordai rk. templom, másként "a piaci nagy templom". Egykori erősítés-övetéről Orbán Balázs írt, építéstörténetét is felvázolta. Az első templomvár még a középkorban, feltehetőleg a XV. században épült (Benkő József szerint 1455-ben). Ez a vár azonban a XVI. század második felében súlyosan megrongálódott, 1585-ben Báthory István király adományából újjáépült. Később a XVII—XVIII. században ismételtelen feldúlták (1602,

1706), de a károkat újra meg újra helyrehozták. A 4 öl magas falmaradványok alapján Orbán Balázs — még 1889 előtt — megállapította, hogy „a hajdani templomerőd köridombban övezte körül az egyházat”; a kapubástya pedig dél-nyugaton „toronyszerűen magasult ki, és egész testével kiszökellett a védőfalak vonalából. . .” A falak akkora nagy területet öveztek körül, hogy „ez ember védelmet találhatott abban”.

Visszatérve a székelyföldi építészeti emlékeire, a fentiekből kiderül, hogy ez a típus — körfal őrtoronyal — kétségtelenül a régebbi, amely már a középkorban, a XIV—XV. században elterjedhetett. Míg a későbbi templomvárakat bástyák erősítik (Székelyderzs, Árkos, Illyefalva stb.). Ezek pedig csak azután épülhettek, amikor az olasz bástyás építkezés a XVI. század folyamán elterjedt Erdélyben. (Szamosújvár 1540—1542, Bethlen 1549—1552, Udvarhely 1562, Várfalva 1562 stb.)



10. Dengelegi Pongrácz János erdélyi vajda sírköve. Tövis, ferences templom (gipszrekonstrukció a kolozsvári Múzeumban)





II. Kápolna Diód várában

A felsorolt észrevételek csupán csak topográfiai és stílustörténeti megfigyelések. Az alapkérdések megoldásához több adat és több meglevő vagy elpusztult emlék ismerete szükséges. A topográfiai munkák nyomán egyre bővülő műemlék-ismereteink előreláthatólag felderítik az összefüggéseknek még hiányzó láncszemeit.

## II. Az erdélyi vajda vára

A könyveknek sajátságos sorsuk van (habent sua fata libelli) — így vallották a régiek. Hasonló mondható az évszázados épületek köveiről is, amelyek kiszakítva eredeti együttesükből nemegyszer messzire kerülnek. Ilyen kőről, egy címerdíszes oszlopfőről írt Orbán Balázs 1886-ban [16], melyet a hegyekben valahol Felgyógyon a görög templom közelében látott és feljegyzett. Orbán közlését még pályám legelején jegyeztem ki magamnak, mint felette érdekes és megoldásra váró feladatot. Évek során újra meg újra kérdezősködtem utána, de semmi nyoma sem mutatkozott, mígnem jó 40 évvel később Kolozsvárt egy rajzot láthattam, mely címeres oszlopfőjét ábrázolt. Pillanatig sem volt kétséges előttem, hogy ez a kő azonos azzal a faragvánnyal, amelyet Orbán Balázs látott. Ekkor írtam jegyzeteltem a feltételezett eredetét: Diód vára. Ismét elmúlt vagy 15 év, mikor a szász Urkundenbuch kiadvány legújabb kötetében (VI. 1981.) az okleveles bizonyíték is előkerült.

Az erőteljesen faragott, hallatlanul jelentős, késő gótikus fejezet (8—9. kép) kerek oszlopot koronázott. Hengeres középtagozatát ágas-bogas szövevény övezi. Hangsúlyos és ünnepélyes dísz a két országcímer: egy-

szerű körvonalú, kissé hegyes talpú pajzsban a kettős kereszt és a vágások. Nyugodt, nemes körvonaluk feltűnően ellentétes az ágas-bogas növényi dísszel szemben. Különösen a kettős kereszt rajza kiválóan szép. Mivel országos felségjelvények az oszlop nem tartozhatott egyházi épülethez [17], hanem a lelőhely tanúsága szerint Diód várához, az erdélyi vajda egyik székhelyéhez. A faragvány és a lelőhely bizonyágtételét megerősíti és kiegészíti egy oklevél: Johannes Pongracz, azaz dengelegi Pongrácz János erdélyi vajda 1468. május 3-án „Dyod” várában kelt levelében Beszterce városától hatvan db fenýódeszkát kért, mégpedig „Dyod várunk építéséhez” („ad aedificia castri nostri Dyod”). Nem kétséges az oklevél alapján, hogy a címerdíszes gótikus oszlopfő Pongrácz János erdélyi vajda építkezésének ékes maradványa, amely feltehetőleg egykor a vár nagy termének (palatium) boltozatát tartotta.

Pongrácz János Mátyás király rokona volt és számos tisztséget viselt. 1462-ben már erdélyi vajda, mint jeles hadvezér, 1465-ben Szászsebest kapta, továbbá a következő várakat birtokolta: Léta, Diód, Almás, Küküllővár. Diód várát [18] valószínűleg tisztségének az idejére kapta és éppen ezért kívánta az országos jellegű címerekkel is hangsúlyozni. Az Urkundenbuch VI. kötete számos oklevél közli az 1460—1473 közötti évekből. Utolsó levele 1475. augusztus 8-án Diódon kelt. [19] Az oklevelekben a következő tisztségei vannak felsorolva: vaivoda Transilvaniae, comes Siculorum, comes de Zolnok mediocris, comes Themesiensis, banus Zewerinensis vagyis szőrényi bán is volt, a török elleni védelmi vonal legexponáltabb helyén. 1476-ban pedig Mátyás követként küldte Nápolyba a menyasszonyáért, Beatrixért, a nápolyi menyegzőn ő képviselte a király személyét. [20] Részt vett a budai menyegzőn is, de néhány nap múlva elhunyt. A gyászünnepséget és a gyászmisét a budavári Boldogasszony templomban tartották, amelyen a király is megjelent. [21]

De Erdély vajdáját mégsem Budán temették el, a családja haza vitette Erdélybe és a tövisi ferences-templomban — melyet Hunyadi János építtetett — helyezték nyugalomra. A síremlékből két töredék maradt fenn, ennek is viszontagságos története van. Jelentőségét elsőnek Kelemen Lajos ismerte fel, majd Posta Béla az Erdélyi Nemzeti Múzeum igazgatója gipsz másolatokból rekonstruáltatta (10. kép). Az ily módon Kolozsvárt a Múzeumban felállított síremlék címerét és feliratát Sándor Imre fejtette meg. [22] Mindebből kiderült, hogy Diód várának az ura a tövisi templomban nyugszik. A síremlék egyszerű kőlap volt, szegélyén a gótikus felirattal, közpemejében az elhunyt címere, olyan címerpajzsban, amely az oszlopfő címerére emlékeztet, hullámvázú sisaktakarói is hasonlóképpen késő gótikus jellegűek.

Sajátságos a kutatás sorsa. Az adatok egymást vonzzák, mígnem kialakul a régmúlt egy-egy darabjának a hiteles képe és valami felcsillan az eredeti fényéből.

Balogh Jolán

## JEGYZETEK

1 Kővári L.: Erdély építészeti emlékei. Kolozsvár, 1866. 241; Orbán B.: A székelyföld leírása. I—V. Bp. 1868—1871; Kelemen L.: Adatok öt székelyföldi unit. templomkastély történetéhez. — Új kiadásban: Művészettörténeti tanulmányok. I. kötet. Bukarest 1977. 213—222.

2 Balogh J.: A késő-gótika és a kora-renaissance művészete. — Magyar művelődéstörténet. Szerk. Domanovszky S. II. Bp. 1939. 538.

3 Entz G.: Székely templomeroők. Szépművészet. 1944. 4. sz. 1—8. (irodalommal).

4 A sepsiszentgyörgyi vártemplomról: Orbán III. köt. Pest 1869. 40—42, 46; Kovászna megye. Sepsiszentgyörgy 1969. 44.

5 A karcfalvi templomról: Orbán II. köt. Bp. 1869. 86—88; Köpeczi Sebestyén J.: A középkori nyugati műveltség legkeletibb határai. Erdélyi Tudományos Füzetek. 19. sz. Kolozsvár 1929.

6 Székely Oklevéltár. VI. Kolozsvár 1897. 135—138. — A székelyföldi falvak templomépítkezési gyakorlatáról világos képet ad Csik-közmás templomának építéséről szóló 1692. január 3-án kelt egyház-községi rendelkezés. (Constitutiones universales totius parochiae Kozmasiensis. Caput III. Építésekéről.) Közölve: Székely Oklevéltár VI. kötet. Kolozsvár 1897. 436. — A faluközségek templomépíté-

séről a XIX. században: Imreh István: A törvényhozó székely falu. Bukarest 1983. 101.

7 Az 1603-i dési országgyűlésről Nagy Szabó Ferenc feljegyzése: Erdélyi Történelmi Adatok I. Kolozsvár 1855. 88.

8 Orbán III. Pest 1869. 21—23; Kónya Ádám: A bölöni vár. Megyei Tükör (Sepsiszentgyörgy). 1980. május 24., máj. 31.

9 Dávid László: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei. Bukarest 1981. 267—269.

10 Die Dörfer des Burzenlandes. Kronstadt 1929. 128—131. — Das Burzenland. Hgg. von E. Jekelius. Bd. IV/1.

11 Conscriptio Dominiy Hust. 1744. — Magyar Országos Levéltár, Urbaria et Descriptions. Fasc 72/39. — Erre a nagyon fontos és szemléletes összeírásra dr. Baranyai Béláné hívta fel a figyelmet.

12 XIX. századi fametszet, kivágat régi negyedréti folyóirat Tárca rovatából „Zemplén vára” címen. Ugyanez a metszet megjelent: Vasárnapi Újság 6 (1859), 15. sz. 162. A torony 1872-ben leomlott. Zemplén irodalma: Szirmai A.: Notitia topographica Comitatus Zempleniensis. Buda, 1803. 280—282; Magyarország és Erdély eredeti képekben. Rajzolta Rohbock Lajos. Történelmi és helyi szövegekkel írta Hunfalvy János. II. kötet, Darmstadt 1860.



274–275; Gerecze P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, In: Magyarország műemlékei II, szerk. Forster Gy. Budapest 1906. 1064.

13 Balogh J.: Varadinum. Bp. 1982. I. 9–10; dr. Módy György: A debreceni Nagytemplom körüli ásatás eredményei. Honismeret. 1983/3. 10–11; Módy Gy.: A Sz. András templom és a Verestorny. Hajdú-Bihar megyei Múzeumok Közl. 42. sz. 1984.

14 Balogh J.: Varadinum. Bp. 1982. I. kötet. 9; II. kötet 306. 15 Szombathy V.: Szlovákiai utazások. II. javított kiadás. Budapest 1976. 171 (1964-ben Zemplénben a falu Szélmalom nevű dombján régészeti ásatások során rendkívül gazdag honfoglalás kori sirt találtak): Szombathy V.: Száll a rege várról várra. Bratislava 1982. 328, 330; Györffy Gy.: István király és műve. 2. kiadás Budapest 1983. 5/a–b. kép. (palmetta díszes ivóedény, ezüst korong totemszerű madárral – Kassa, Múzeum); Csorba Cs. – Marosi E. – Firon A.: Vártúrák kalauza. III. Bp. 1983. 319.

15a Orbán B.: Torda város és környéke. Bp., 1889. 366–367. 16 Orbán B.: Tövis és környéke. Századok. 1886. 328. 17 Orbán még úgy vélte, hogy a felgyógyi görög püspökség helyén egykor középkori magyar templom állhatott és az oszlop annak a maradványa.

18 Diód váráról: Kővári L.: Erdély építészeti emlékei. Kolozsvár 1886. 211–212; Anghel, Gh. – Berciu, I.: Cetăți medievale din sud-vestul Transilvaniei, București 1968. 40–45. (a vár alaprajzával és képekkel; Diód várának ásatását a gyulafehérvári múzeum végeztette a vezetőség, azaz a szerzők irányításával); Csorján F.: Marosújvártól Alvincig. Korunk 1972. 353–359. – A vár maradványai a kiásott körfalakon kívül a körfalhoz belülről csatlakozó, feltehetőleg középkori kápolna (11. kép). Benne festett emléktábla 1732-ből és kazettás festett mennyezet maradványa 1779-ből (Babós Imre felvételei).

19 Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen. VI. Bukarest 1981. Nr. 3614. 1468. május 3-án Diódon kelt oklevél. Ezen kívül Pongrácz Jánostól számos oklevél 1460–1473 között.

20 Balogh J.: A művészet Mátyás király udvarában I. Adattár. Bp. 1966. 467, 632/1, 673, 693, 694.

21 A temetést leírta Hans Seybold von Hochstetten. (Westenrieder, L.: Beiträge zur vaterländischen Historie, Geographie Statistik und Landwirtschaft. III. München 1790. S. 120–145.)

22 Sándor Imre: Dengelegi Pongrácz János erdélyi vajda sírköve. Genealogiai Füzetek. X. 1912. 81–85. Képpel.

## ÜBER DIE FRAGEN DER EINHEIMISCHEN ARCHITEKTUR IM MITTELALTER

### I. Ungarisch-szeklerische Kirchenburgen

Während der Erforschung des Ursprungs der Kirchenburgen von Szeklerland ist ein aus dem 19. Jahrhundert stammender Holzschnitt hervorgekommen, der die mittelalterliche Kirche der Burg von Zemplén (Abb. 5.) darstellt. Es ist überraschend, daß dieser Bau ein ebensolches Aufbausystem aufweist, wie die Kirchenburgen in Szeklerland (Abb. 1., 2., 3.), daß heißt eine Ringmauer mit einer in der ungefähr südwestlichen Ecke emporragenden Turm. Die einstige Sankt-Andreas-Kirche von Debrecen (Abb. 6.) zeigt dasselbe System und vielleicht kann auch die alte Burg von Várad mit ihrer Ringmauer und ihrer Hl.-Ladislau Turmkapelle (Abb. 7.) hierher gezählt werden. In Zemplén ist auch eine Erdburg aus der Zeit der Landnahme mit vielen Funden freigelegt worden. Man kann die Frage stellen, ob dieser eigenartige Kirchenburg-Typus sich wohl nicht aus dem Vorbild der ringförmigen Erdburgen entwickelt hat. Solange die letzteren für die Verteidigung des Führersquartiers dienten, haben die vorherigen die Kirche, das Gotteshaus geschützt, wobei sie auch Zuflucht für die Bevölkerung bieten. Im Interesse der verstärkten Verteidigung hat man später eine Wachturm-Torturm an die Umfassungsmauer zugebaut, die auch als Glockenturm benutzt werden konnte. So kann sich dieser eigenartige ungarisch-szeklerische Kirchenburg-Typus ausgestaltet haben.

### II. Die Burg des Woiwoden von Transsylvanien

Im Jahre 1886 hat Balázs Orbán in der Umgebung von Tövis, oben in den Bergen, ein wappengeschmücktes Kapitell gefunden. Das seltene, eigenartige Werkstück ist unlängst wieder zum Vorschein gekommen (Abb. 8., 9.) und später hat die Urkunde, die im neuesten Band des Urkundenbuches (VI. 1981) veröffentlicht wurde, auch die Persönlichkeit des Bauherren aufgeklärt. Im Jahre 1468 ließ der Woiwode von Transsylvanien, Verwandte des Königs Matthias Corvinus, János Pongrácz von Dengeleg in der Burg von Diód Bauerarbeiten vornehmen. Dieses Datum und der Ort, Diód, wo die Urkunde datiert wurde, stimmen mit dem Alter und Auffindungsort des Kapitells völlig überein. Der Woiwode Pongrácz war ein mehrmals ausgezeichnete Kriegsführer in der Zeit von König Matthias und es war er, den der König um seine Braut, Beatrix von Aragonien nach Neapel geschickt hatte. Er hat an der Hochzeit in Buda teilgenommen, einige Tage später ist er aber gestorben. Er wurde in Tövis, in der Nähe der Burg von Diód, in der von János Hunyadi im Jahre 1449 erbauten Franziskanerkirche begraben. Aus seinem Grabstein (Abb. 10.) sind zwei Bruchstücke hervorgekommen, deren Aufschrift und Wappen von Imre Sándor gedeutet wurden.



## MELEGH GÁBOR BÉCSBEN (1817–1832)

Az 1801. május 14-én Versecen született Melegh Gábor festő és grafikus rövid pályafutásáról eddig is álltak adatok a rendelkezésünkre, kevés számú fennmaradt művéből pedig szívesen válogattak a 19. századi magyar művészetet bemutató kiállítások. Sajnálatosan korai halála, valamint egy Schubertre emlékeztető Férfiképmása életrajzának regényes kiszínezésére nyújtott lehetőséget.[1] Most a bécsi Képzőművészeti Akadémia levéltárában megőrzött gazdag dokumentáció alaposabb áttekintése, illetve a bécsi Városi Levéltár korábban ismeretlen adata alapján kívánjuk pontosítani Melegh működésének tényeit. Jobbára szintén forrásértéktűk Bécsben őrzött rajzai, amelyek apró ötlet-vázlatok lévén, inkább utalnak egy széles körű, változatos — szétszóródott — festői életműre, mint Melegh Gábor nyilvánvaló rajzkészségére.

Akadémiai tanulmányainak dátumokban kifejezett lényegét Fleischer Gyula közölte először. A különféle Indexek egyesített adatain túl, a beiratkozási névkönyvekbe betekintve tudjuk, hogy Melegh Gábor 1817. július



2. Melegh Gábor: Fehér ruhás fiatal leány arcképminiatúrája. Egykor budapesti műkereskedelemben



1. Melegh Gábor: Férfiképmás, 1827. Magyar Nemzeti Galéria

22-én iratkozott be, először a vésnök-iskolába, majd 1823-ig hat félévet abszolvált hol 1-es, hol 2-es minősítéssel a történelmi festészet és rajz tagozatán Gsellhofer, Lampi, illetőleg Petter tanítványaként. A Belvárosban lakik, előbb a Kärtnerstrassén, majd „bei seinem Vettern Franz Scherübl in der Seilerngasse”. A Berkeszi által közzétett 1829-es temesvári folyamodványában még mindig a „Szép Mesterségek Császári Királyi Bécsi Akadémiájának növendéke”-nek vallja magát. Tény, hogy 1829. április 8-án írásbeli bizonyítvánnyal hagyta el végleg az akadémiát.[2] Tanulmányait 1820 és 23 között is megszakította: ez időben dolgozhatott otthon, Versecen, és fogadta tanítványul a fiatal Brocky Károlyt, amint azt — s egyáltalán Melegh személyét — számon tartja a szakirodalom. Az 1823-as tanévet azután ismét Bécsben, méghozzá igen „előmenetelesen és megkülönböztetéssel”[3] végzi. Díjnyertes munkáinak, ha témája nem is mindig, de jellege kiderül az Akadémia aktáiból. 1819-ben a kezdők számára kiírt Gundel-díjat nyerte el mint a „Classe der historischen Elementarzeichnung” növendéke „Bey den Kopfen” — jutalma 16 forint. Tizenkét pályázó





3. „Zu Melegh's Preisbild”, ceruzarajz. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett

között az összes szavazatot Melegh kapta, feltételezhetően fejrészoláért, ami, tudjuk, művészetének mindvégig legerősebb oldala maradt. Ugyanebből az osztályból az aktok szekciójában a bécsi Ferdinánd Hofbauer nyeri az első, Eduard Schaller a második díjat.

Legközelebb 1822-ben tűnik fel neve a Lampi-díjért versenyzők között — innen tudni, hogy már ismét Bécsben van —, de nem kap szavazatot. 1823-ban azután nemcsak a Lampi-díjat nyeri el, hanem az udvari díj ezüstérmét is a tiroli Josef Arnold mögött, e révén nevezetessé vált „Abigail”-képével. A még a 19. század folya-



5. Melegh Gábor: Tanulmánylap, ceruzarajz. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett



4. Melegh Gábor: Fiatal hölgy indulásra készen, ceruzarajz. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett



6. Melegh Gábor: A pihenő Szent Család, ceruzarajz. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett





7. Melegh Gábor: *A pihenő Szent Család. Egykor budapesti műkereskedelemben*

ciós tudományát, s ez vonatkozik számos sikeres bécsi pályatársára is. Az „Abigail zu den Füßen Davids” már 1824-ben kiállításra került, majd az Akadémia 1832-es tárlatán újból, egy „Joseph und seine Brüder” olajkép párdarabjaként. Időközben, 1826-ban egy Madonna-képpel, 1828-ban egy olajfestésű Portrait-val szerepelt Melegh az Akadémia kiállításain.[4] Ezekből a művekből ma már egy sem lelhető meg az Akadémia képtárában, sem egyéb nyilvántartásban, őriz azonban a Kupferstich-kabinet egy 28 leltári tételként jegyzett, valójában mintegy 40 darabot számláló rajzsorozatot Melegh Gábortól, amely 1899-ben jutott Johann Fürst von Liechtenstein ajándékaként a gyűjteménybe.[5]

A kisméretű vázlatlapok egyike (12,5×19,5 cm, grafit, leltári száma 21431) — monumentális igényű, akadémiai értelemben „történeti” kompozíció fekvő formátumú terve — utólagos felirata szereint „zu Melegh’s Preisbild” készült volna. Témája leginkább a „Krisztus meggyógyítja a vakot”-ábrázolásokra emlékeztet, így is leltározták. Az umbriai reneszánsz képekre jellemző alacsony horizontú tájban, fallal, fával lehatárolt előtérben őt, antik módra köpenybe burkolt melléksze-replő asszisztenciájával zajlik a jelenet. Középen teljes profilban Krisztus, áldó mozdulattal, előtte jobbról felemelt arcú szakállas, öreg férfi térdepel, botja a földön hever, hátulról egy gyermek támogatja. Jó, körvonalas, határozott kis ceruzarajz, amely ha nem is hozható kapcsolatba Melegh egyetlen díjnyertes képével sem (hiszen a Gundel-díjat fejtanulmánnyal nyerte; nem felel meg az ábrázolás a szintén 1819-ben meghirdetett Reichel-díj témájának, „Jákob megáldja fiait” sem; a Lampi-díj pályaműve pedig élő modell után készült rajz), a régi tévesztés révén talán az Abigail-képre utal. Minden-

esetre fogalmat alkothatunk általa arról a nazarénusoké-val rokon „historizáló” felfogásról, amellyel Melegh elvesztett vallásos táblaképeit megalkothatta, a figurális kompozícióban való jártasságáról, a csoportfűzés franciás — azaz római — klasszicista nyugalmaról. Ez a leginkább befejezett, képpé komponált rajz a gyűjtemény darabjai között. Még a hátoldalán látható, álló formátumú, hevenyészett vázlat is a megfoghatóbbak közé tartozik: a gótikus ablak előtt, pulpitusnál álló nőalak talán az 1830-as Aurórában megjelent „Hedvig” romantikus Annunciáció-jelenetének első megfogalmazása.

A vázlatok többsége nem más, mint apró papírszelet-kékre vetett ötlet, többnyire portrémegfigyelések, karikatúrák, egy-két alakos krokik. Néhány kidolgozottabb rajz, egy falusi menyasszonyé (ltsz. 21407), egy kalapos parasztlányé (21414), egy öltözőasztaltól épp távozó divatos hölgyé (21416) zsánerezű élménybeszámolónak tetszik. Másutt egy-egy lapon négy-öt karakteres férfifej csoportosul — a litografált arcképekhez készült ujjgyakorlatok —, különböző nézetekből, a papír elő- és hátoldalán egyaránt; ugyanarról az arcról olykor több felvétel is készült. A 21413. leltári számú, nagyobb méretű lapon mintegy negyven ábra zsúfolódik, köztük jelmezes, színpadi alakok, állatok, táji részletek; a hátoldalon pedig rengeteg apró fejrajz, profilból, torzan, többnyire karikatúraszerűen, a testek elnagyolt, kisebb méretű jelzésével. Pár finom arcképvázlat valóban portrét ígér, közülük a 21408. leltári számú verso-ján két halvány ceruzarajz medaillonba foglalt női képmás, ami közvetlen összehasonlítás útján esetleg Melegh ismert miniatűr-arcképeivel is kapcsolatba hozható lenne. Építészeti részletek, távoli városkép, takaró alatt fekvő nőalak, folyóparton heverő fiú stúdiuma szélesítik a romantikus illusztrátorként





8. Melegh Gábor: „Egy raffaeli Madonna”, rézmetszet. Magyar Nemzeti Galéria

is jelentős Melegh rajz-témáinak skáláját — valamennyi könnyed, vékony ceruzarajz, ritkán vízfestékekkel vagy fedőfehérrel halványan színezve. A sorozat két leggyengébb, egészen idegen lapja az a két, pauszpapírra kopírozott munka, amelyeken huszárok lovat ápolnak (21433–34).<sup>[6]</sup>

Külön csoportba gyűjthetők össze azok a sikerültebb rajzok, amelyek nyilvánvalóan raffaellói Madonnák után készült másolatok vagy kompilációk, egyben tanulmányok Melegh saját vallásos kabinetképeihez. A gyermek Keresztelő Szent János lerajzolása — a „La bella Giardiniera”-ról — imádkozó kéztanulmánnyal és Madonna-vázlatokkal társul, finoman satírozott, halvány a kivitele (21426). A pihenő Szent Család lazán papírra vetett terve (21432) szintén raffaellói ihletésű. A négy szent nő Keresztrefeszítés vagy Sírhatétel részlete, a háttal térdeplő Magdolna hangsúlyozottan reneszánsz, akár a Stanzákról ellesett figura (21429). Három álló, bibliai férfialak a Vak meggyógyítása-kompozícióval kapcsolatos (21420), a két keleties vándor (21417) is ótestamentumi alak lehet. Ezek a mégoly hevenyészett vázlatok arról tanúszkodnak, hogy Melegh Gábort erősen érdekelték a vallásos, bibliai témák, azok megfogalmazásában pedig a német nazarénusok által kezdeményezett kora reneszánsz igazodást választotta. Magyarországi szerepeltetése alkalmából eddig úgy tűnt, hogy a Magyar Nemzeti Galériában őrzött, 1831-ből jelzett, fára festett „Madonna a gyermek Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal” ritka kivétel az arcképfestő Melegh életművében. Rajz-oeuvre-jét ugyan minden bizonnyal csak töredékesen képviseli a bécsi akadémiai kollekció, a vallásos témák benne fellelhető aránya talán jellemzőnek mondható; magángyűjteményben, műkereskedelemben pedig itthon is felbukkant még két Madonnája.<sup>[7]</sup>

A Galéria-beli, tájban ábrázolt Madonna naiv áhítata, keresett egyszerűsége, tiszta színvilága összhangban áll a nazarénus elődök, Overbeck, Pforr és a bécsi Scheffer

stílusával, akárcsak Melegh kis méretekhez szokott, aprólékos festésmódjának fogyatékságaival. A kvalitást is érinti már a csapott íves „reneszánsz” keretelésű, fekvő formátumú Pihenő Szent Család primitív megfogalmazása, a lappangó festmény amúgy is csak feltételesen tulajdonítható Melegh Gábornak. Míves munka ellenben az álló, háromnegyed alakos Madonnát karonülő Gyermekekkel megjelenítő rézkarc — sarkában elfordított férfitanulmány —: a „Madonna del granduca” népszerű prototípusához a „Sistina” manirjai is hozzáadódtak. Ugyanez a komoly, frontális Mária szerepel a harmadik táblaképen, drapériával és ablakkal jelzett interieur-ben, előtte asztal, azon nyitott könyv, a háttérben „biedermeier” szobanövények. A párnán ülő, leonardeszk kisfiú Jézus és a kép jobb alsó sarkában könyöklő „huncut” Keresztelő Szent János édeskés figurái, a testesebb formák, a telített színek végső soron a bécsi romantikus vallásos festészet kupelwieseri fő-irányába sorolják a viszonylag önállóan elegyített, színvonalas szentképet.

Tényleg csatlakozott vajon Melegh Gábor a Rómába zarándokló bécsi, német festők kései csoportjához, vagy csak a rokon szándék, a rokonszeny eredményezett oly hasonló műalkotásokat? Kerülhetett-e Melegh Schubert közelébe, vagy véletlen csupán az utókor asszociációja a hegyekre néző verandán kávézó sárgaruhás, szemüveges fiatalember remek portréja láttán? A magyar művészet-történet-írás egy romantikus művész-legenda segítségével napolta el a kérdést, miszerint Melegh „1835-ben Brocky Károlyval Olaszországba ment, de útközben Triesztben megfürdött, és a tengerbe fulladt”. Ez a történet megmagyarázza, sőt objektív okokra hárítja a hazai festészetben a korai romantikus törekvések hiányát, és irodalmiassága révén nyújt némi kárpótlást azért. Involválja azonban, hogy a „jószándék megvolt”, egyben felmentést ad további művek felkutatása alól. A legújabb közlést az a tény sem befolyásolta, hogy a Brocky-kutatás már rég elvetette a két festő 1835-ös közös útjának lehetőségét; az mindenesetre Nyáry Sándor könyve óta kizárt, hogy Brocky ekkor elhagyta volna Bécset, Szentkötöláray Jenő adata pedig vissza tovább nem göngyölíthető.<sup>[8]</sup> Melegh Gábor neve mellett a Thieme-Becker Lexikonban Lyka, majd a magyar négykötetes is alternatív halálozási dátumokat hoz: Bécs, 1832. április 4. a másik adat. Ez utóbbit forrásmegjelölés nélkül Alexander Patuzzi 1861-ben írott képes történelemkönyve közölte először. Az alapjául szolgált bécsi halottszemle-jegyzőkönyv ma is olvasható a városi levéltárban, a Melegh halálára vonatkozó 1832. április 5-én kelt bejegyzéssel. Ebből megtudjuk, hogy a verseci születésű, akadémiai történeti festő házas ember volt, a Belvárosban, „Am Bergel” bérelt lakást, és tüdővész végzett vele harmincegy éves korában.<sup>[9]</sup>

Halála tehát korántsem olyan izgalmas, mint Winckelmanné vagy Shelley-é, Schubert baráti köréhez sem fűzi egyelőre több szál, mint hogy ugyanabban a folyóiratban, ti. Kisfaludy Aurórájában illusztrált, mint Schnorr von Carolsfeld és Moritz von Schwind,<sup>[10]</sup> művészi termésével azonban sikerült megütnie a bécsi romantika mércéjét. Ránk maradt életműve arra enged következtetni, hogy a rangos megrendelők által foglalkoztatott biedermeier arcképfestő Melegh valójában litografált és miniatűr portréiból megélő vágy-nazarénus lehetett, aki, még ha eljutott is Itáliába — erre utal oly határozott utazási szándéka 1829-ben<sup>[11]</sup> —, ottani tapasztalatait, az elődök-kortársak művészi ideáljait saját napi munkájánál szerényebb színvonalon tudta csak formába önteni. Minden esetre az Amerling ígértű portretista tudománya mellett a vallásos táblaképfestő Róma felé tekintő törekvései is kibontakoznak Melegh Gábor alig megismert művészetében, míg az apró rajzok, rögtönzések Moritz von Schwind-i mesélőkedvről vallanak. Műveinek nagy része lappang, elsősorban bécsi műkereskedelemben várható felbukkanásuk. Jelen adatközlés szándéka alapot és biztatást nyújtani a hozzáértő gyűjtőmunkához, a 19. század-kutatás figyelmét a sokoldalú, korai romantikus magyar művész életművére, egyúttal a korszak forrásaira irányítani.<sup>[12]</sup>

Jávor Anna





9. Melegh Gábor: Madonna a kis Jézussal és Keresztelő Szent Jánossal. Magyar magántulajdonban



1 Melegh fontosabb irodalma: *Berkesz István*: Temesvári művészek. Temesvár 1910, 52–56; *Palaky Dénes*: Melegh Gábor. Művészettörténeti Értesítő v. 1956, 173–175; *Gerszi Teréz*: A magyar képzőművészet története a XIX. században. Budapest 1960, 25–26, 184; *Heinrich Fuchs*: Die österreichische Maler des 19. Jahrhunderts. Wien 1973, Bd. 3. 48; Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus, szerk. *Szabolcsi Hedvig, Galavics Géza*. Budapest 1980, 87–88, 205–206 (*Jávor Anna*), 102, 239 (*Vayerné Zibolené Agnes*); Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus, szerk. *Szabó Júlia, Széphelyi F. György*. Budapest 1981, II. 421–422 (*Rózsa György*). A Férfiképmás (olaj, fa, 60×48 cm, jelzett jobbra lent: „827 G. v. Melegh”. Magyar Nemzeti Galéria, Új Magyar Képtár ltz. 5285, az állandó kiállításon) óvatos megfogalmazású jellemzése *Molnár Zsuzsától* származik: A magyar reformkor festészete. Kézirat, 1975. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Adattára, MKCS-C-I-77/1394/6.

2 *Fleischer Gyula*: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 68, 99, 103, ill. Archiv der Akademie der bildenden Künste, Wien, Protokoll der täglich frequentierenden Schüler der k. k. Erzsébet-Universität vom Jahr 806 bis 1818, sign. 11, fol. 35; Aufnahmeprotokoll 1797 bis 1850, sign. 7, fol. 181; Protokoll von Winterkurs 1813 bis Sommerkurs 1823, sign. 17, fol. 19 (Zeichenkunst); Protokoll . . . 1813–1823, sign. 19, fol. 12; Protokoll von Winterkurs 1823 bis Sommerkurs 1833, sign. 28, fol. 20 (Historien-Malerei u. Zeichnung, megjegyzéssel: *Melegh hat ein schriftliches Zeugniß bekommen, den 8ten April 829* – a bizonyítvány nincs meg); Protokoll . . . 1823–1833, sign. 29, fol. 15. Itt köszönöm meg *Dr. Walter Cerny* levéltárvezető úrnak szíves segítségét. Melegh öröksége ügyében a Temes megyei rendezők 1829. június 30-án intézett magyar nyelvű folyamódványát teljes terjedelmében közli *Berkesz i. m.* 54–55, a 3. sz. jegyzetben.

3 Idézet *Berkesz* közléséből, i. m. 55.

4 A dijakról *Fleischer i. m.* 99, 103; ill. Archiv der Akademie der bildenden Künste, Wien, Index der Preisträger vom Jahr 1787 angefangen, fol. 48, 11, 92; továbbá Verwaltungsakten 1819. fol. 636 (Gundelsche Preis, Nahmen der Preisgewerben in der Schule der historischer Elementarschule für das Jahr 1819 bey den Kopfe: . . . Nro 10. *Melegh Gabriel von Temeswar*; fol. 637. Votierungsbogen: Nro 10. erste Preis, aláírásokkal; Ratsprotocoll 1819. fol. 20. Verwaltungsakten 1823. (rendezettlen), „F” kötegben: Verzeichniß derjenigen Schüler welchen von der Schule um Lampischen Preis nach dem Modell von Natur gezeichnet haben. Im Jahr 1822. . . 7. *Melegh Gabriel von Temeswar in Ungarn*; uitt Aufgabe für den Concours des großen Preises an der k. k. Accademie der bildenden Künste . . . 6. Für die Mahler . . . Wien den 8 März 823; uerről Ratsprotocoll 1824 – am 29 Jänner und 6 Febr. 1824. I. . . 2. *Preis in Silbernen Medaille u. 6. F. in Gold Gabriel Melegh von Temeswar in Ungarn*; . . . VIII. Lampische Preis 46. *Gabriel Melegh von Temeswar in Ungarn*.

A kiállítási adatokat az Archiv der Akademie kartotékjaiból ismerem, a katalógusok nem voltak számomra hozzáférhetők: Ausstellung 1824. Nr. 109. (Saal III): Abigail zu den Füßen Davids; 1826. Nr. 167. (Saal VI): Madonna mit dem Kinde; 1828. Nr. 155: Portrait. Ölgemälde; 1832. Nr. 407: David und Abigail. Öhlgemälde; Nr. 409: Joseph und seine Brüder. A nagydíjas Josef Arnold (Stans 1788 – Innsbruck 1870) Abigail-képe a művész ajándékként az innsbrucki Museum Ferdinandumba jutott, egy hozzá készült olajvázlattal és további két, jellemzően akadémiai munkával (Tod der Saphyra, 1824, Phädra beschuldigt den Hippolyth vor Theseus, 1920) együtt: Katalog der Gemäldesammlung (*Josef Ringler*), Innsbruck 1928. 35–36.

5 Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, ltz. 21407–21434, megjegyzéssel a leírókartonon: Gesch. Fürst Liechtenstein 1899. A leltárkönyv szerint ekkor a herceg nagyobb mennyiségű, 1800 körüli akadémiai, ill. romantikus rajzot adományozott a gyűjteménynek, köztük Gsellhofer, Mengs, Molitor, Mössmer, Kriehuber, Steinele, Richter, Rethel, Angelika Kauffmann műveit, melyeket együtt, 21389–21479. számig leltároztak. A fenti adatoknak a gyűjtemény vezetője, *Dr. Ulrike Jenni* volt szíves utána nézni, a fényképeket *Hildegard Schmidnek* köszönhetem. A rajzok közül 11 szerepelt a Wiener Biedermeier c. kiállításon: 3. Ausstellung der Akademiebibliothek 1951. Kat. Nos 60–70.

A bécsi rajzokra az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja Adattárának cédulája (MDK-Sz, Melegh) – „Nagy Zoltán adatai . . . értesülés 1939. febr. 14.” – irányította a figyelmet. Kívülük Melegh Gábornak egy történelmi tárgyú rajzáról szól ugyanitt adat: Jelenet a magyar történelemből, ceruza, 10×8 cm, jelezve: „G. Melegh pinx.” Ernst Múzeum 39. aukciója, 1928. 30 (335).

6 Hasonló, kezdeti képi ötleteket jegyző rajzokat nyilván más 19. századi festők is készítettek, de minthogy tőlük gondosabb, a képalakítás következő lépéseit rögzítő lapok is fennmaradtak, és a romantikus rajzkultusz és értelmezés ezeket őrizte tovább, a Melegh-vázlatok fajsúlyához hasonlítható skicceket ritkán, fejrakzatokat pedig inkább az ábrázoltak kedvéért publikálnak. Pl. Josef Kreuzinger: Arcképtanulmányok (Wien, Akademie, Kupferstichkabinett); Carl Philipp Fohr: Német művészek a római Café Greco-ban, 1818 (Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut), Moritz von Schwind Tanulmánylap (A menyasszony), 1835 (Wien, Akademie, Kup-

ferstichkabinett) – *Bruno Grimschütz*: Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert. Zürich–Wien–Leipzig 1828, Abb. 7, 68; Die Nazarener. Ausstellungskatalog. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1977, 390. Kat. szám E 46.

Több figyelem irányul a nazarénusok tájrajzaira: az úti-vázlat-könyvek önémet, „Dürer-stílusú” látképeinek, pl. Ferdinand Olivier, Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Overbeck Salzburg-környéki és itáliai tájfelvételeinek halvány, de értő visszfénye Melegh néhány próbálkozása. Ld. Die Nazarener, id. Katalog 1977, 197 kk, Kat. szám E 25–30. A bibliai, „monumentális” témák klasszicizáló felfogásához és az Abigail-cselekmény, ill. a Vak meggyógyítása-téma kompozíciós sémájához analógia a Jairus lányának feltámasztásáé Giovanni Colombótól (1810) és Overbecktől (1815) az id. Die Nazarener katalógusban, 1977, E 55 és E 49 számon.

7 Melegh Gábor eddig ismert vallásos témájú munkáinak adatai: 1. *Krisztusfej*, tollrajz, 1905-ben Versecen (említi *Berkesz i. m.* 56.); 2. *Krisztus az Olajfák hegyén*, ceruzarajz, jelzett (?). Wien, Graphische Sammlungen Albertina, Ö XIX. II. Garnitur 5017 – valószínűleg másolat; 3. *A pihenő Szent Család*, olaj, 30×40 cm, reprodukciója: Árverési Közöny LXI. 1932. március, 590. sz., VIII. tábla; 4. *Madonna a gyermek Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal*, olaj, fa, 36,8×28,6 cm, jelzett jobbra közepén: „Melegh 831”. Magyar Nemzeti Galéria, Új Magyar Képtár, ltz. 4875. Reprodukciója: Művészet Magyarországon 1780–1830. id. katalógus, 34. tábla, közlése ugyanitt (*Jávor Anna*) 138. kat. számon a 87–88, 205–206. lapon, helytelen évszámmal. 5. *Madonna a kis Jézussal és Keresztelő Szent Jánossal*, olaj, vászon, 47,5×37,5 cm, jelzett jobbra lent: „G. Melegh”, magántulajdonban. Reprodukciója: *Kopp Jenő*: Magyar biedermeier festészet. Budapest 1943, 5. kép (1827?); 6. „*Egy raffaelloi Madonna*”, rézkarc, 141×101 mm, jelzett a palástban: „melegh”. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály. Ltz. G-56/73.

A 19. század harmadik évtizedére már Magyarországon is volt hagyománya a német nyelvtérületen, ill. Olaszországban a nazaréus festők immár második generációját érintő Raffaello-kultusznak: 1812-ben Franz Lobichler a Transfiguratio másolatát szállítja a pesti evangélikus templom főoltárára, 1818-ban Hesz János Mihály egy Raffaello-Madonnával aratja első sikerét Pesten, Kazinczy pedig a pápai plébániatemplom Maulbertsch-freskói helyett, melyekről céltatosan egy szót sem ír, a sekrestyében ma is látható „Székes Madonna”-másolatot dícséri, azonosítja a tulajdonában levő reprodukcióval; illet szánna a váci székesegyház főoltárára is: Festés, faragás nálunk, 1812. *Kazinczy Ferenc* művei, Budapest 1979, 845. Raffaello művei többnyire, még a Rómában dolgozó festőkhöz is grafikai közvetítéssel jutottak el. Kedvelt átdolgozási és terjesztési forma volt az ún. Umrißstichek: Franz és Johannes Riepenhausen sorozatai mellett Overbecktől is ismert ilyen, körvonala redukált reprodukció: Die Nazarener, id. Katalog 1977, 187, ill. 181 kk. *Peter Marker* – *Margret Stufmann*: Zu den Zeichnungen der Nazarener; további példákkal (*Jörg Garms*): Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla secessione. Catalogo, Roma 1972, 293 kk. Bécsben Peter Mechetti árusította az előképeket, pl. Hesz fent említett képehez: Tudományos Gyűjtemény 1818. IV. 140; *Franz Heinrich Böckh*: Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache. Wien 1822, 326. A földrajzi és képi egybeesések, különösen a bécsi Raffaellok esetében, természetesen közvetlen élményt is feltételeznek: így értékel *Michael Krapp Scheffer* egy New Yorkba jutott „Esterházy Madonnát”-ját 1814-ből (Johann Evangelist Scheffer von Leonhardhoff 1795–1822. Wien 1977, Kat. Nr. 13), s nem kizárt a „Madonna del Belvedere” direkt hatása Melegh, jöllehet kompilált, 1831-es Madonna-képére sem (Művészet Magyarországon 1780–1830 id. Katalógus 1980, 206). Végül szép számban jutottak Raffaello-mások a bécsi Akadémiára 1822-ben, a Lambert-gyűjteménnyel: *Carl von Lützow*: Katalog der Gemälde-Galerie. Wien 1889, 217–218.

8 Művészet Magyarországon 1830–1870. id. Katalógus, 1981. II. 421; *Szentkláray Jenő*: Brocky Károly festőművész élete. Temesvár 1907, 37; *Berkesz i. m.* 56; vö. *Nyáry Sándor*: Brocky Károly Temesvár 1910, 14 kk.; *Lajta Edit*: Brocky Károly. Budapest 1957, 7, 12. Valóban vízbe fulladt, méghozzá a Tiberisbe a római Lukás-bund heidelbergi születési tagja, Carl Philipp Fohr (1795–1818).

9 *Alexander Patuzzi*: Geschichte Österreichs. Wien o. J. 340; Wiener Stadt- und Landesarchiv, Totenbeschauen 1832. lit. „M”, April 1832, Am 5<sup>bis</sup> *Melegh Gabriel von*, Akad. Historienmahler, verhehelt, in Verschetz in Ung. geb. Stadt 483. an der Lungen-schwindsucht. 31 J. Bécs helyrajzához: *Anton Ziegler* – *Carl Graf Vasquez* hrsg.: Die kaiserl. Königl. Haupt- und Residenzstadt Wien mit ihren Vorstädten und nächsten Umgebungen. Wien 1830; Neuester verbesserter Schema aller in der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien und in ihren Vorstädten befindlichen Häusern. Wien 1833.

10 A Schubert-kör szerepéről újabban: *Hans Bisanz*: Wien und die Romantik. In: Johann Evangelist Scheffer von Leonhardhoff 1795–1822. Wien 1977, 16; képzőművészeiről: (*Wanda Lhotsky* – *Albert Massiczek*): Künstler aus dem Schubert-Kreis, Katalog. 36. Ausstellung der Akademiebibliothek, Wien 1978. A



Schubert-ikonográfia (Otto Erich Deutsch: Franz Schubert. Sein Leben in Bildern. München–Leipzig 1913) és dokumentáció (Uő: Schubert. Dokumente seines Lebens. München–Leipzig 1914) nem tud Melegh Gáborról, a magyar szakirodalom sem tartja Schubertnek az 1827-es Férfiarckép ábrázoltját. Ellenben Heinrich Fuchs id. lexikona, Wien 1973, szinte egyetlen információja Meleghről, hogy „von ihm stammt das seinerzeit weithin bekannte Gemälde: „Franz Schubert bei der Jause, mit Ausblick auf Kahlenberg und Leopoldsberg”. Alapja az lehet, hogy a Szépművészeti Múzeum által 1919-ben Pick Adolftól megvásárolt festmény előzőleg mint Schubert arcképe szerepelt a Wawra 1919-es I. aukción (MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Adattára, MDK-Sz). A derűs biedermeier képmás valóban merített a legnépszerűbb Schubert-kép, Wilhelm August Rieder akvarellje viseleti, fiziognómiai és beállítási megoldásából.

Az Auróra illusztrációiról: Vayerné Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly az Auróra képszerkesztője és illusztrátora. Művészettörténeti Értesítő XVI. 1967, 151 kk.; uő: Vier unbekannten Buchillustrationen Moritz v. Schwinds. Alte und moderne Kunst 1970. III. Heft, 26–31; uő: Művészet Magyarországon 1780–1830 id. Katalógus 237, 239, 247; uő: Moritz von Schwind. Budapest 1984, 11–12.

11 Berkeszi i. m. 55: „... a festésben kitetsző talentomaim öregbítésére, az olasz, a francia és németalföldi vidékekre teendő hosszabb és költségesebb utazásokra sietni ... tartozok”; vő: Lázár Béla: Magyar Biedermeier művészet. Ernst Múzeum X. Kiállítása. Katalógus, Budapest 1913, 163.: „... miközben örökséghez jutván, tanulmányútra indul I. Ferenc király ajánlatával utazva 1830-ban”. Nem szerepel azonban Melegh neve sem Friedrich Noack: Das Deutschland in Rom. Berlin 1927, sem Lyka Károly: Magyar művészek Rómában a XIX. század első felében. Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei II. Budapest 1919–20, 67 kk., ill. Bíró Béla: Magyar művészek Olaszországban a 19. század első felében. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. Budapest 1954, 531 kk. forrásaiban, sem a Wiener Stadt- und Landesarchiv „Reisepässe” címen gyűjtött cédulaiban. Tudni viszont, hogy az Abigail-lel rivális pályatárs, Josef Arnold 1829-ben elutazott Rómába: Thieme-Becker: Allgemeine Lexikon der bildenden Künster I. Leipzig 1907.

12 Melegh rézmetszeteinek jegyzékét közli Pataky Dénes: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 183; az illusztrációkét Vayerné Zibolen Ágnes i. m. 1967, 171, 175. A festmények, ill. akvarell miniatűr-portrék Pataky i. m. 1956 által publikált sora a következő művekkel bővíthető: 1. Férfiportré, Olaj, vászon, 16 × 15 cm, jelezve jobbra lent „Melegh G 1820”. Magántulajdon, a MNG Nyilvántartásában 77.1 számon. 2. Férfiarckép. Olaj, vászon, 67 × 56 cm, jelezve jobbra lent „Melegh G.”. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz. 66.1. 3. Bethlen Zsófia arcképe. Akvarell, jelzett, „Melegh 1829” (Leo R. Schidlof: The Miniature in Europe in the 16th, 17th and 19th centuries. Graz 1964, Vol. II. — a könyvre Rózsáné Kaposy Veronika hívta fel figyelmemet, szíves útmutatásaiért ez úton mondok köszönetet.) 4–5. Lubomirski herceg és felesége miniatűr képmásai. Elefántcsont, jelzett „Melegh 830” (Schidlof id. helyen). 6. Fiatalember miniatűr portréja. Ovális, 7 × 6,5 cm, jelzett jobbról „Melegh 1830”. Ernst Múzeum Aukciói, 1917. II. 27, 242. sz., képe a XLV. táblán (MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Adattára, MDK). 7. Női portré. Elefántcsont miniatűr, jelzett „Melegh 830” (Schidlof id. helyen — nem kizárt, hogy azonos valamelyik már ismert darabbal). 8–9. Férfi és női képmás. Vízfestmények, 13,5 × 11 cm, jelzetlen — láthatlanban kérdéses művek. Ernst Múzeum Aukciói XXV–XXVI. 36. 440. sz. (MDK adat). Nem Melegh, talán Medvey műve viszont az Ernst Múzeum XVIII. aukcióján (1921) 698. számmal szereplő „M. p. 1834” jelzésű Feketeruhás nő akvarellképe.

A litográfiák Gerszi id. művében megadott jegyzékében napjainkig a következő a változás: A Bedő-gyűjtemény két lapja „Léopold, Prince de Salerne” és Botta báró (?) a Magyar Nemzeti Galériába jutott, az utóbbi férfiképmás egy példányát Barkócy Rosthy Károly portréjaként őrzi a Keszthelyi Helikon Könyvtár, Pauline Fürstin zu Hohenzollern „J. Ender pinx Melegh lith. Gedr. b. Mansfeld & Comp.” jelzésű arcképével együtt (MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Fotótár, 19. századi gyűjtés. Ebbe, akárcsak a Molnár Zsuzsa és Lyka-hagyatékba Szabó Júlia szíves segítségével nyertem betekintést, melyért ez úton mondok köszönetet.).



## KOZMA LAJOS „A NAGY SZONÁTA” CÍMŰ RAJZSOROZATA 1908-BÓL

Az Iparművészeti Múzeum Könyvtárának mélyéről huszonhárom — két kisebb és huszonegy nagyobb méretű — tusrajz került az Adattárba a közelmúltban, pergamen borítólappal, melyen a sorozat címe — *A nagy szonáta* — és alatta az alkotó neve: Kozma Lajos olvasható, akinek névjegye, az egymásba kapcsolódó nagy nyomtatott „K” és „L” betű a rajzok többségén előfordul. Egy képciklusról van szó, a téma, az élet—halál problémáinak boncolgatása és a dekoratív, síkszerű, kétdimenziós rajzstílus mutatja az alkotások összetartozását. A két kisebb — valószínű belső címleírólap (hiszen rajtuk ismét szerepel a cím, egyiken Kozma neve és a kiadó számára fenntartott üres hely) és a külső kötéstábla tanúsága szerint kiadvány részére készülhettek e művek, azonban könyv alakban az összes rajz együtt sohasem jelent meg.

Kozma Lajos egyik kéziratában, amely 1905—1920 közt készült műveit tartalmazza, 1908-at jelöli meg a készítés évének.[1] Az Új Építézet című folyóirat 1949-es Kozma-számban Kaeszné Lukács Kató a képciklus egyik darabját úgy közli, hogy a rajz 1910-ből származik.[2]

A pontosabb meghatározáshoz segítséget adhat, vajon mikor állították ki először *A nagy szonátát* vagy a sorozatból néhány művet. Kozma idézett kézírata szerint 1910-ben a KÉVE kiállításán és Bécsben a Hagenbundnál látták a műértők a ciklust. A művész monográfiája, Koós Judith bár ír a Hagenbundról, az 1911-es III. KÉVE tárlatot említi.[3] Az 1911-es III. KÉVE-kiállításon azonban a katalógus alapján, nem szerepelt *A nagy szonáta*, hanem Ady-illusztrációk, pasztelképek, egy szénrajz és szobatervek voltak láthatók Kozma Lajostól.[4] Valójában a közönség a képciklussal az 1909. november 7. és 1909. november 30. közt megrendezett II. KÉVE-kiállításon találkozhatott.[5] A tárlat kapcsán *A Ház* című folyóirat közölt egy rajzot a sorozatból, cím nélkül, amely most a múzeum adattárában van.[6] A reprodukció és a kiállítás időpontja alapján tehát 1909 novembere előtt, sőt ha a tárlat megszervezésének idejét természetesen megbecsüljük, valószínű 1908-ban készülhettek a rajzok, annál is inkább, mert hosszabb sorozatról van szó, tehát Kozma saját bevallását fogadhatjuk el hitelesnek. Néhány darabot a ciklusból 1910-ben a KÉVE bécsi tárlatán állították ki.[7]

A művész többször említett saját kezű összeállításában írta, hogy a sorozat harminc lapból áll. A KÉVE II. 1909-es kiállításának katalógusában a 169-es sorszám alatt van *A nagy szonáta* címleírólapja, utána még huszonnyolc tollrajz címmel együtt, ezek a kötet darabjai lennének, hiszen a sorrend meghatározott: a címlap után az ajánlás következik, majd az előjáték és a képek, intermezzóval közbeiktatva, végül az epilóg, ahol a ciklus címe, *A nagy szonáta* megint előfordul, bezárja a sorozatot[8]. Ez lehetett az eredeti sorrend, ugyanis a Révész Béla *Találkozás Hamupipőkével* című novelláskötetéhez készített Kozma-illusztrációk a katalógusban a kiadás szerkezetét követik, eszerint huszonkilenc darabból áll a ciklus, de a pergamen külső kötéstábláról nem esik szó a katalógusban.

A kötetből huszonhárom rajz került ajándékozás útján [9] a múzeum könyvtárba, majd adattárba. Köz-

tük nincs az a két kép, amelyeket a Magyar Iparművészet közölt *Halódik a falu, Születik a város* címmel.[10] A múzeumi huszonhárom darabbal és e két reprodukált rajzzal együtt huszonöt mű ismert a ciklusból. Néhány alkotás lap-pang, későbbi fölfedezésre vár, vagy eltűnt.

A Magyar Iparművészetben publikált lapok címe előfordul az 1909-es KÉVE-katalógusban is, ahol a többi cím szintén megtalálható. A címek és a múzeumban őrzött képek összetartoznak, ugyanarról a ciklusról van szó, a hangulat, az érzélemvilág és az elvont kifejezőmód azonos, de felelőtlenség lenne e némiképpen bizonytalan nyom alapján egyeztetni őket, noha egy-két esetben eléggé szembeszökő, hogy a rajz és a cím megfelel egymásnak.[11]

*A nagy szonáta* a magyar századforduló művészetének és Kozma Lajos oeuvre-jének érdekes sorozata. Kozma stilizál, a felületet betöltő lineáris ékítmény Beardsley és a Wiener Werkstätte stílusát idézi. Vonalkultúrája, a vonal önálló kifejező ereje közvetlenül az angol művész befolyására vall. A századfordulón élénkek voltak az angol-magyar kapcsolatok, pl. az Iparművészeti Múzeumban 1907-ben Aubrey Beardsley kiállítását rendezték meg, aki a valóság elemeit síkszerűvé redukálta, vonalakból, kontúrokból, fekete-fehér foltokból stilizált, japán hatást sejtető dekoratív műveket alkotott. A fekete-fehér kontrasztra építi Kozma is e rajzait, kétdimenziós kompozíciókat alkot, a vonalrajzos irányt képviseli, a térszerű ábrázolást következetesen kerüli. Akárcsak Beardsley, az azonos időben folyó eseményt pontozott, szaggatott vonallal fejezi ki.

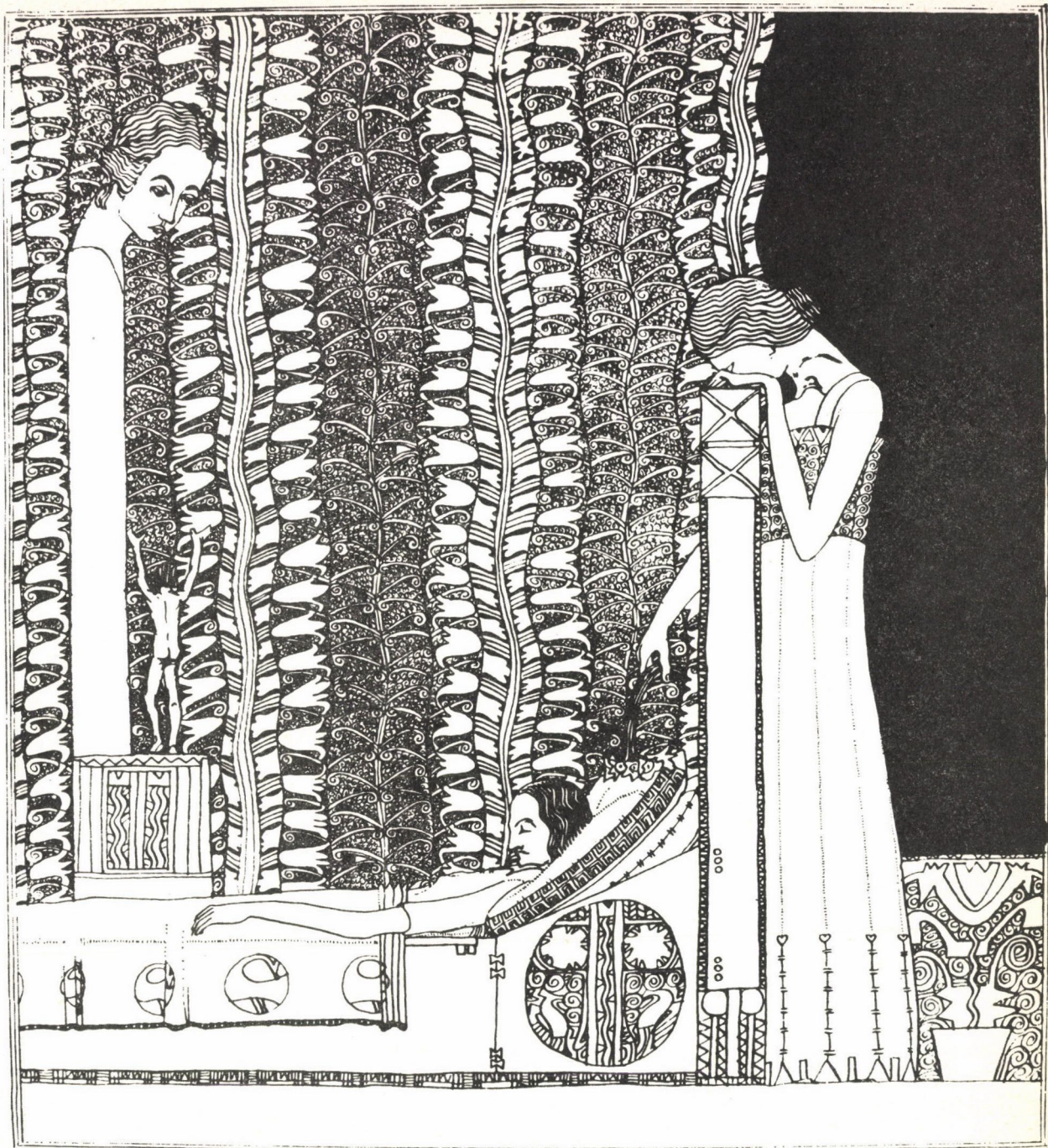
Beardsley illusztratív, epikus elemekben gazdag művészete vágyakozik az elmúlt korok iránt; és mindenképpen nosztalgiajának bizonyítékai rajzain az emlékképek, képzeletbeli és álommotívumok közt a rokokó díszítmények; a szecesszió kedveli a merengést, ábrándozást. Kozma álomvilágából lép ki az a középkori lovag, akiehez hasonló páncélos, kardos harcos látható Klimt Beethoven-frízén (1902). Klimt motívumkincsét idézi az egymásbafonódó emberpár, csak hogy a szerelmet, férfi—nő viszonyt kifejező ölekezés Kozmánál nem leplezetlenül szabad szellemű, nem misztikus, ellenben finomkodó, tartózkodó, artisztikus.

A Wiener Werkstätte alkotóinak stílusa Kozma Lajos és a körje csoportosuló művészek oeuvre-jét termékenyítette meg leginkább, a magyar illusztratív és alkalmazott grafikát. A Budapesti Műhelyt Kozma 1913-ban a Wiener Werkstätte mintájára alapította. A bécsi mesterek dekoratív vonalkultúrája *A nagy szonátán* már felismerhető; a zsúfolt díszítőelemek, hullámzó vonalak közt síkidomokból, stilizált virágokból, spirálokból álló szőnyegszerű háttérékítmény, illetve ruhadísz, a kanyargó, csigában végződő vonalak, különféle mértani elemekkel kitöltött körök mind ezt támasztják alá.

Kozma Beardsley és a bécsi szecesszió nyomán kibontakozó művészete gazdagodik népi motívumokkal és egyéni építészeti szemléletével — rajzait mintha apró részletekből építené föl, és elég gyakoriak a háttérben épületrészletek, városi látképek.

A szecessziót sajátossá Magyarországon a magyar népművészet fölfedezése tette. A József nádor Műegyetem



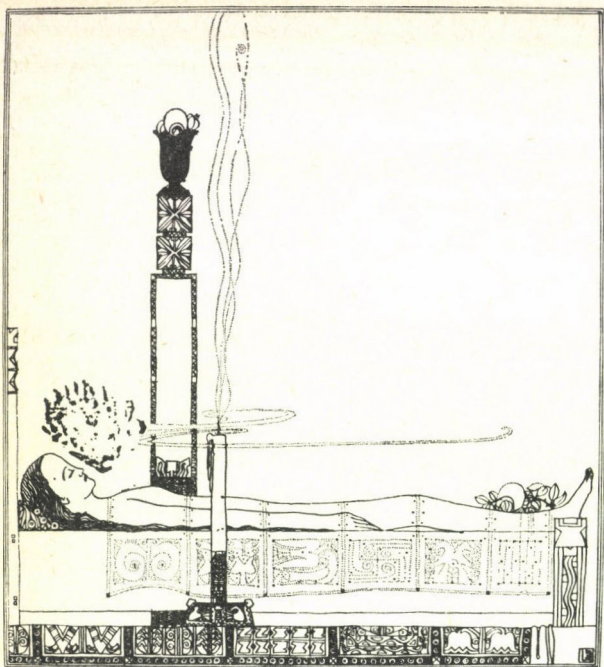


I. Kozma Lajos: Rajz „A nagy Szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/3)

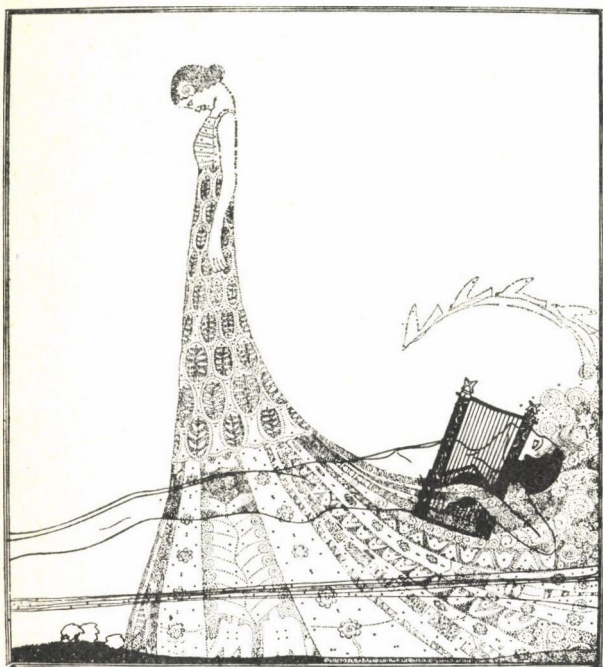
építészhallgatóinak csoportja, a Fiatalok Köre — köztük Kós Károly, Kozma, Tátray, Jánszky, Györgyi, Mende — a parasztházak, templomok formavilágát vetette papírra, majd a kezdeti grafikai érdeklődés kiterjedt a szerkezeti fölépítésre. Hozzájuk hasonlóan folytatták gyűjtésüket a gödöllőiek — Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor — s munkájuk eredménye Malonyay Dezső: A magyar nép művészete c. munkájában jelent meg Erdélyről, Kalotaszegről. Kozma Somogy megyében a dunántúli pásztor-művészet emlékeit gyűjtötte, majd Erdélyben tett körutazást. A néprajzi kutatástól elhatárolódva a népművészet-től alkotói módszert, művészi anyanyelvet akart tanulni.

Több magyar népi motívum bukkan föl *A nagy szonáta* rajzaiban. Rögton az egyik kisebb méretű címlapon: középen a körben elhelyezett, begyéhez forduló madár tulipánnal, kacskaringós levéldísszel. A Ház 1908-as évfolyama<sup>[12]</sup> olyan pergamen bekötési táblát közölt Kozma Lajostól, ahol középpont karikában az önmaga felé hajló madár tulipánokkal — bár sikertelenebb kompozícióban —, de szintén föltűnik, akár csak az 1909-es ex libris-könyv fedélapjának belső oldalán a sok-sok kisebb motívum közt. Az önfeláldozást megjelenítő pelikán látható a ciklus leggyakoribb kompozíciós elemén: a kopjafán is. Erdélyi útja során Kozma a még létező népi teme-





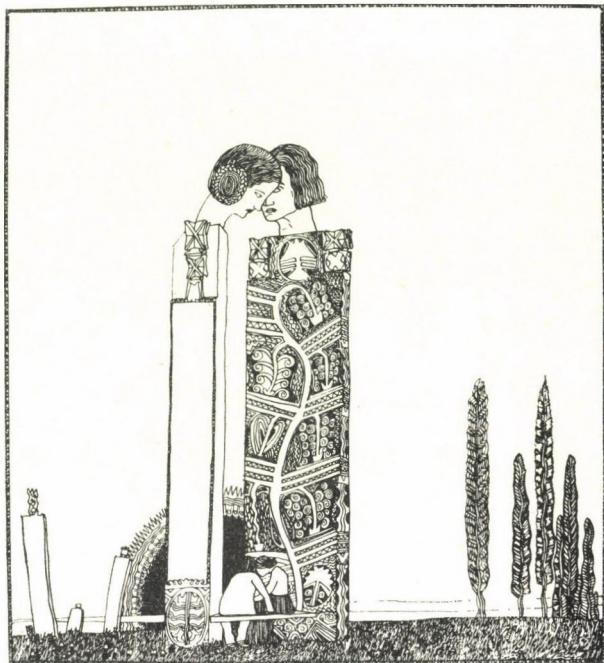
2. Kozma Lajos: Rajz A „nagy szonáta” című sorozatból 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/5)



3. Kozma Lajos: Rajz A „nagy szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/7)

tőművészetről vázlatokat készített és Kós Károlyhoz hasonlóan számos alkotásán megörökítette a kopjafákat. Szokatlan módon formálta át őket néhány rajzán: oldalukon emberi alakokat, aktokat jelenített meg. A díszítő-elemek vagy népi tárgyak, motívumok úgyszólván elmaradhatatlanok; a madár mellett a virágok (tulipán, rózsza) és a halált megtestesítő kopjafa mellett az életet jelképező bölcső. Az ornamentális elemeket Kozma a népművészetből nem átalakítás nélkül kölcsönözte, bár mint

fentebb láttuk, néhány díszítőelem ugyanaz, hanem új dekoratív rendbe szervezte. Főként alkotásmódja idézi a parasztság művészetét: stilizáló hajlama természeti motívumokat varázsol ékítménnyé. A mértani díszek éles, szögletes vonalrajza a magyar paraszti pásztorművészet faragástechnikájára vall, amilyeneket a guzsalyokon, kopjafákon láthatunk. A végtelennek tűnő egyszerű mustrák, sorminták változatosak, olykor ritmikusan, mintegy zenei ütemre ismétlődnek, síkidomokból — háromszög, négyszög, kör — vonaldiszkekből, növényi elemekből ötvöződnek.

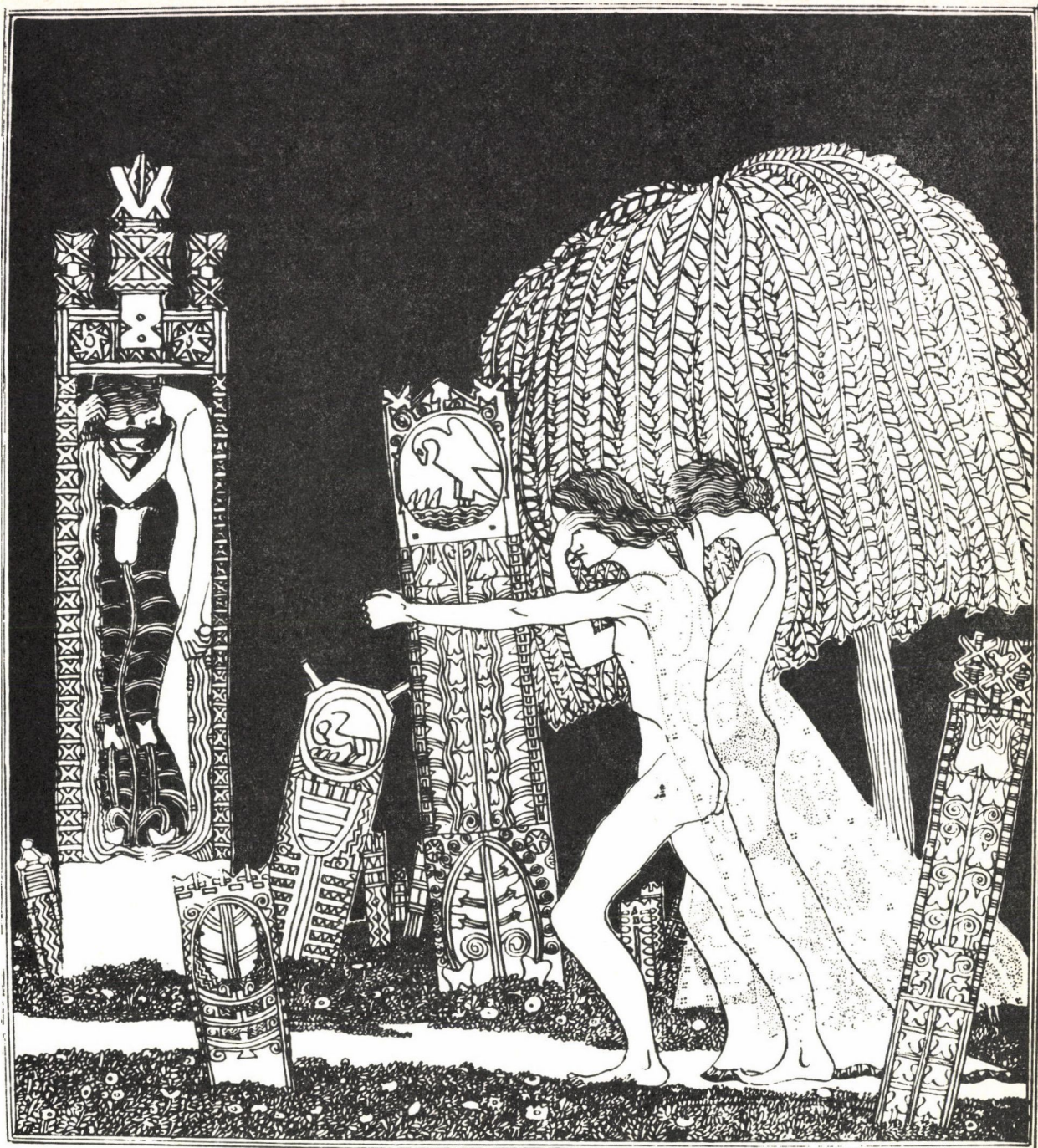


4. Kozma Lajos: Rajz „A nagy szonáta” című sorozatból 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/9)



5. Kozma Lajos: Rajz „A nagy szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/11)





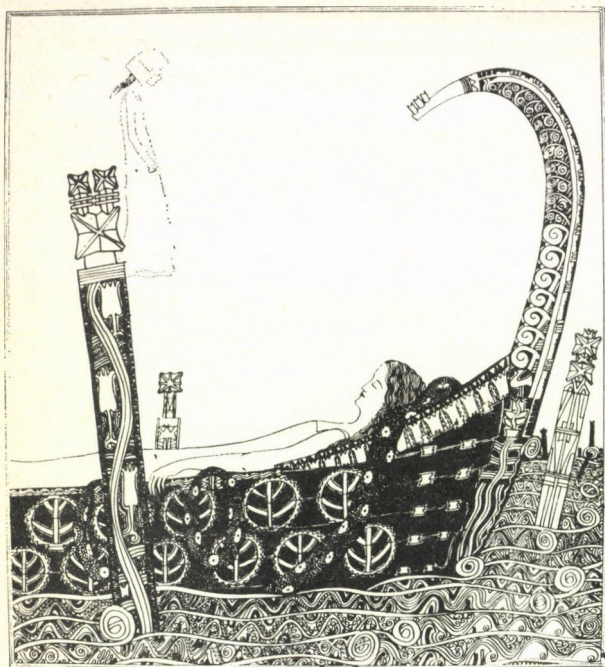
6. Kozma Lajos: Rajz „A nagy szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/13)

Az erősen rajzos, tónus nélküli, egész felületet betöltő, népi ékítményeket magába olvasztó burjánzó, rafinált vonaldekorációt át- meg átszővi a szecesszió világszemlélete és a vele összefonódó szimbolikus törekvés. Mindez azonban a világot mélységében föltáró, megmagyarázó szimbolikus fölfogás helyett felszínessé, felületessé válik. A gondolati elem túlon túl fontossá lesz — kifejezési eszköze a világosabb, néhol szavakra lefordíthatatlannak, megfejtethetetlennek tűnő szimbólum. A világot megváltani igyekvő filozofálgató hajlam keresett problémafelvetésbe torkollik. A művész menekül az eldologiasodó világból, az elidegenedés elől és excentrikus, cselekménytelen, művi

álomvilágot alkot. Az élet—halál ellentéte, az elmúlás gondolata, az egyéniség kultusza kerül központba s nem mentes túlzásoktól, szélsőségektől, szinte csupa negatívumot mond el az életről. — Kozma nem maradt érintetlen a századvégi dekadenciától. Szenvelés, halálgórg és önimádat egybefonódik a sokszor viharos fájdalomig fokozódó melankolikus, önmarcangoló, tépelődő, artisztikus rajzokon, a szecesszió nosztalgikus hangulata, világfájdalmas érzésvilága uralkodik rajtuk.

A háborút megelőző években Ady költészetének nagy hatását mutatták Kozma első jelentős művei, az élet—halál témája, ahogy a modern életre az elmúlás árnyéka





7. Kozma Lajos: Rajz „A nagy szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum Adattár (KRTF 2170/13)



8. Kozma Lajos: Rajz „A nagy szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/16)

rávetődik, a dekadencia rokon természetre, szellemi közönségre utal. A rajzok nem kommentálnak hanem, mint Ady versei, jelképekben beszélnek, de a költő örök forrongó jelleme megszelídül, szemlélődő művészetté változik át, a mélyértelmű szimbólumok pedig csupán spekulatív elemmé alakulnak. Első ízben a Magyar Iparművészet 1913-as évfolyamában vetődött föl,<sup>[13]</sup> hogy Kozma Lajosnak e sorozata Ady Endre „Nagy szonáta” című

verskötetét illusztrálja. Bizonyíthatóan — konkrét források hiányában és mert oly kevésszer emlékeznek meg a képciklusról — nem mondhatjuk Ady-illusztrációnak. Számba véve a költő műveit, *A nagy szonáta* című verskötete, költeménye, novellája nincs, sőt, Kozma egyetlen e sorozatban levő rajzának címe sem azonos valamelyik Ady-alkotásával, holott Kozma erre gondosan ügyelt. Minden illusztrációnál tiszteletben tartotta az író, a költő szándékát, így Révész Béla: *Találkozás Hamupipőké-*



9. Kozma Lajos: Rajz „A nagy szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/17)



10. Kozma Lajos: Rajz „A nagy szonáta” című sorozatból, 1908. Iparművészeti Múzeum, Adattár (KRTF 2170/18)



vel c. könyve kétrészes: külön egy kötet a novella és egy kötet a rajz, bizonyos, hogy mindegyik rajz egy adott írásműhöz kapcsolódik, a címek egybevágnak. Kozma több Ady-költeményt illusztrált és úgy nevezte el őket, ahogy a költő a versét. A ciklussal körülbelül egykorú kiadványokban — sem az 1909-es KÉVE-katalógusban, sem A Ház 1909-es évfolyamában — nem szerepel, hogy Ady-illusztrációról lenne szó. Erről Kozma saját maga sem ír kéziratában. Ady nevét a pergamen borítólapon és egyik címleírólapon sem találjuk meg, noha a kiadó részére külön fenntartott hely van.

Valószínűnek tarthatjuk tehát, az 1913-as Magyar Iparművészet tévesen vélte A nagy szonátát Ady-illusztrációnak a hasonló síkszerű előadásmód és technika alapján, ugyanis egyszerűsített Ady-versekhez fűződő kísérőképeket is publikált Kozmától; [14] de ha figyelmen kívül hagyjuk, feltűnik a különbség a képciklus és az illusztráció között: A nagy szonáta szimbolizáló hajlamának nyoma sincs az epikus illusztratív költeményeket kísérő részletező rajzokon.

Kozma Lajos rajzain szecessziós életérzés, népművészettől áthatott kétdimenziós stílus, szimbolizáló filozofálgatás és dekadens hangulat fonódik össze egyéni, érdekes kompozícióba.

A népművészetben gyökerező díszítőelemek szőnyegszerű ornamensekké alakulnak át, a gazdag, fantáziadús formavilág tónus nélküli, ritmikus ismétlődő síkidomokból áll. A szecessziós vonalkultusz, a népművészeti ihletés és a hasonló motívumok (önmaga felé forduló madár, fűrészes férfi, rózsaszakítás, kopjafák, rózsaszirmos ember) rokonítják e műveket az 1908-ban megjelent Utolsó ábrándok—Melódiák című kiadvány rajzaival, illetve a korabeli ex librisekkel. Olyan, csak Kozmára jellemző elvont címek, egyéni kifejezések sehol másutt — Adynál sem — találhatók, köztük a legjellemzőbb, a

rózsaszirmos ember fölbukkan az Utolsó ábrándok—Melódiák és A nagy szonáta c. kötetben is; szembeszökően mindkét képciklus címe zenei fogantatású. Az ex librisekhez leginkább az a fűrészes férfit ábrázoló rajz kötődik, amelyik kisebb eltérésekkel megjelent az ex libris-könyvben, mint Sipos Henrik könyvjegye. [15]

Kozma A nagy szonáta címmel korai műveiből állít össze egy csokorra való, akkori tudásának javát foglalta egybe; minthogy nem tarthatók illusztrációknak, saját maga számára rajzolhatta őket, az Utolsó Ábrándok—Melódiák folytatásaként és szánhatta kiadásra.

A fiatalkori mindenáron való útkeresés még kísérti Kozmát, mint az előbb említett pesszimista, temetői világ, elmúlást központba állító, banális asszociációkra (ősz, fűz, fejfa) épülő, csöndesen elmélkedő kötetben; de a halálra vágyó élet, a halni menő ember nélküli világ helyett most már az élet—halál ellentéte és az új, modern kortól semmit sem váró tehetetlen ember jelenik meg. Reális motívumok, architekturális részletek bukkannak föl, s a szomorú, megnyomorított emberi lét, mint a Révész Béla: Találkozás Hamupipőkével c. novellaciklusához készített Kozma-illusztrációkon. (1909-ben jelent meg könyv alakban.)

A stíluskritikai következtetések szerint A nagy szonáta című sorozat Kozma Lajos egyik legkorábbi műve, amikor föltűnt egy ifjú, aki különös és stílizált ábrándvilágot sző életéről—halálról, szecessziós grafikái izlés jegyében. Oeuvre-jének e rekonstruált korszaka a következő:

1908. Utolsó ábrándok—Melódiák

1908. A nagy szonáta

1909. Ex libris (könyv alakú kiadvány)

1909. Révész Béla: Találkozás Hamupipőkével

A nagy szonáta átvezet tehát az Utolsó ábrándok—Melódiák c. kötetből a Találkozás Hamupipőkével c. műhöz. Cs. Horváth Hilda

#### JEGYZETEK

1 Kozma Lajos munkái, saját kezű összeállítás 1905–1920 közt készült műveiről. OMF Magyar Építészeti Múzeum Kaesz Gyula hagyaték, Kozma Lajos iratai lelt. sz. 70022 2077/8.

2 K. L. K.: (Kaesz Lukács Kató) Kozma Lajos a grafikus Új Építész 1949. IV. évf. 2–3. sz. 73.

3 Koós Judit: Ismeretlen dokumentumok Ady Endre és Kozma Lajos barátságáról. Petőfi Irodalmi Múzeum Évk. 1966. kny. 1967. Budapest 173. 5. jegyzet; Koós Judit: Kozma Lajos munkássága. Grafika, Iparművészet, Építész 1975. Budapest 226. I. fejezet 37. jegyzet.

4 A KÉVE (III.) kalendárium 1911. Budapest, VII. terem Kozma Lajos:

9. Ady-illusztráció: Sőhajítás a hajnalban. Tusrajz
10. Ady-illusztráció: Az úri szűz dicsérete. Tusrajz
11. Píros szoba. Színes tus
12. Domboldal. Pasztell
13. Háztetők és udvarok. Pasztell
14. Fehér szoba. Tusrajz
15. Olasz leány. Szénrajz
16. Műterem-fülke. Tusrajz
17. Kis házak. Pasztell
18. Ady-illusztráció: Zozo levele. Tusrajz
19. Női arckép. Pasztell
20. Ady-illusztráció: A másik kettő. Tusrajz
21. Női képmás. Pasztell
22. Ady-illusztráció: Halálvirág a csók. Tusrajz
23. Domboldal. Pasztell
24. Őszi erdő. Pasztell
- 5 1909. november hó: a „KÉVE” második kiállítása. „Nemzeti Szalon” 1909. Budapest.
- 128–160. Kozma Lajos: Illusztrációk Révész Béla „Találkozás Hamupipőkével” című művéhez
161. Illusztráció Ady Endre „Úri szűz dicsérete” című költeményéhez
162. Emlékezés Tátray Lajosra
163. Szerelem
164. Ifjú madarak elhagyják a börtönvárost
- 165–168. Ex libris
- 169–197. A nagy szonáta
- 6 A KÉVE második kiállítása. 1909. november 7–1909. november 30. A Ház 1909. II. évf. 235.
- 7 Ausstellung der ungarischen Künstlervereinigung „KÉVE” Jänner Februar Wien 1910. Hagenbund Kozma Ludwig Architekt
126. Todesahnen. Tuschzeichnung
127. Verlassen. Tuschzeichnung

128. Er kommt zurück, wird dein. Tuschzeichnung

129. Traumgedichte. Tuschzeichnung

130. Frontispice. Tuschzeichnung

131. Paarung. Tuschzeichnung

132. Intermezzo: „Die Stadt bricht an”. Tuschzeichnung

133. Was in uns gestorben. Tuschzeichnung

134. Verwelken. Tuschzeichnung

135. Mutterschaft. Tuschzeichnung

136. Der Blumenweg. Tuschzeichnung

137. Die schwarze Stunde. Tuschzeichnung

138. Die sterben, wenn sie lieben. Tuschzeichnung

139. Der kommende Tag. Tuschzeichnung

140. Intermezzo: „Es hallt die Stadt”. Tuschzeichnung

141. Frontispice. Tuschzeichnung

142. Leere. Tuschzeichnung

143. Widmung. Tuschzeichnung

8 1909. november hó: A „KÉVE” második kiállítása, „Nemzeti Szalon” 1909. Budapest.

169. Nagy szonáta. Címlap. Tollrajz

170. Ajánlás. Tollrajz

171. Inspiráció (Előjáték). Tollrajz

172. A nagy Galeotto. Tollrajz

173. A rózsaszirmos ember. Tollrajz

174. Elhagyatva. Tollrajz

175. Álomlátás. Tollrajz

176. A nagy vágyódás. Tollrajz

177. I. Intermezzo. Szól a föld. Tollrajz

178. II. Intermezzo. Felel a város. Tollrajz

179. Lelborulok a világ szenvedése előtt. Tollrajz

180. Nász. Tollrajz

181. Halálsejtés. Tollrajz

182. Múlt. Tollrajz

183. Visszatérés. Tollrajz

184. Jövő. Tollrajz

185. I. Intermezzo. Halódik a falu. Tollrajz

186. II. Intermezzo. Születik a város. Tollrajz

187. Rózsacépanyok. Tollrajz

188. Hervadás. Tollrajz

189. Madonna. Tollrajz

190. Anyaság. Tollrajz

191. Akik meghalnak, ha szeretnek. Tollrajz

192. Üresség. Tollrajz

193. Temetés. Tollrajz

194. Fekete óra. Tollrajz

195. Nagy szonáta. Epilóg. I.ót. Tollrajz



196. A nagy szonáta. Tollrajz  
 197. A nagy megvilágosodás. Tollrajz  
 9 Könyvtári leltárszám 18001. Kozma: Nagy szonáta (rajz  
 23 db) 1 kötet ajándék 90 frt.  
 10 Magyar Iparművészet 1913. XVI. évf. 310–311.  
 11 A következő lapoknál szinte bizonyos az összetartozás:  
 169. Nagy szonáta. Címlap. Tollrajz  
 170. Ajánlás. Tollrajz  
 187. Rózsaleányok. Tollrajz  
 189. Madonna. Tollrajz  
 190. Anyaság. Tollrajz

Egybetartoznak az alábbi múzeumi rajzokkal: 1, 2, 11, 23, 14 (a sor-  
 szám itt a könyvtári leltározás sorrendjét jelöli, mely eltér a kata-  
 lógustól).

12 A Ház 1908. I. évf. 266.

13 Op. cit. 310. Kozma Lajos: Illusztráció „Nagy szonáta”

című verskötethez „Halódik a falu”; L. Kozma: Illustration pour un  
 poème de E. Ady. 311. Kozma Lajos: Illusztráció „Nagy szonáta”  
 című verskötethez „Születik a Város”; L. Kozma: Illustration pour  
 un poème de E. Ady. Ady-illusztrációnak említi még: *Kacsiné Lukács*  
*Kató* op. cit. 73. p. *Beke László–Varga Zsuzsa*: Kozma Lajos 1968  
 Budapest. 33. 12. jegyzet. Magyar művészet 1890–1919 6/I. kötet,  
 szerk.: Németh Lajos. Budapest 1981. 16. kép: Kozma Lajos: Szü-  
 letik a Város. Ady-illusztráció. 1913; 123. kép: Kozma Lajos: Haló-  
 dik a falu. Ady-illusztráció. 1913.

14 Op. cit. 328. Kozma Lajos: Illusztráció Ady „Az úri szűz di-  
 csérete” c. verséhez; L. Kozma: Illustration pour un poème de  
 E. Ady; 329. Kozma Lajos: Illusztráció Ady „Halálvirág a csók”  
 című verséhez; L. Kozma: Illustration pour un poème de E. Ady.

15 Sipos Henrik ex librisével Kozma („Munka” jelige) első díjat  
 nyert A HÁZ pályázatán. A Ház pályázatai: A Ház 1908. I. évf.  
 146., 151.



## FERENCZY NOÉMI FALIKÁRPITJAI HAZAI ÉS KÜLFÖLDI KIÁLLÍTÁSOKON AZ 1920-AS ÉVEKBEN

Arrasi kárpitok inspirálták pályaválasztását, s a középkori francia tapisserie hagyományait követve indult el 1913-ban művészi útján Ferenczy Noémi. Egyéni stílusa századunk húszas éveiben alakult ki. A 30 éves művész, aki a szokásosnál később ébredt rá elhivatottságára, a választott műfajt néhány éven át művelve önállóvá vált. Ez az önállóság nemcsak korának a műfajjal kapcsolatos felfogásától való elfordulásában nyilvánult meg. A formai és színbeli kifejezésnek, a megfogalmazásnak közlendőjéhez legalkalmasabb, csak rá jellemző módját megeléve, következetesen kitartott. Stílusának változása, fejlődése töretlen ívű, konzekvens.

A művészi önállóság fokozatos kialakulása — egybeesve az ifjúból emberre érés folyamatával — az 1920-as évek végére megteremtette Ferenczy Noémi ma bennünk élő művészi és emberi arculatát. Ugyanez az évtized vezetett ugyanis egyéni élete végleges formájának megelézéséhez, a döntéshez, melynek eredményeként élete egyetlen, kizárólagos szervezőelemévé művészi alkotómunkája vált. A gyermekkori környezetből, a családi kör kötelékéből kiszakadó, férjétől saját elhatározásából elváló, s 40 éves korára magányossá váló művész egyúttal utat keresett az emberi közösség felé.

A Ferenczy család gyermekeinek neveltetése alapot adott a modern eszméáramlatok befogadására. Nagybányai otthonuk magas rendű szellemi légköre, az emberi gondolkodás különböző irányait követő élenk érdeklődés sokféle oldalról gyakorolt hatást az alakuló értelemre. Így érett emberre válva szabadon választhatták ki önmaguk számára a követendő utat.

Herbert Spencer pozitívista filozófiája éppúgy kiváltotta e kör érdeklődését, mint Marx tanai. Az olvasmányai megválasztásában különösen igényes édesapa előkelően tartózkodó magatartása ugyanúgy hatást gyakorolt, mint az irodalom és filozófia terén sokoldalúan tájékozott, a bányaváros munkáslakosságának és a környező vidék vásáros parasztjainak élete iránt komolyan érdeklődő édesanya példája. A Ferenczy-ikrek édesanyjuk és a társaságában rendszeresen előforduló baloldali értelmiségiek, illetve egyszerű munkásemberek ösztönző példája nyomán a kommunizmus eszméivel rokonszenveztek, és fiatalon érdekeltekké váltak az erdélyi munkásmozgalomban. Vállalt feladataik — sztrájkszervezés, röpiratterjesztés —, az államrenddel való összeütközésig elvezettek, s ezt megtorlások is követték. A romániai általános sztrájk szervezésében fivérével együtt részt vevő Ferenczy Noémit 1920-ban Kolozsvárott néhány hétre elzárták.<sup>[1]</sup> Kiszabadulása után, ha a politikai események sodrásából vissza is húzódtott, ez nem jelentett egyúttal elzárkózást. Az „emigrációs művészet” fontos európai gócai, Bécs, Berlin művészeti életéhez Ferenczy Noémi is szorosan hozzátartozott a 20-as években. Pályájának e korszaka emlékezesek, művek, katalógusok és kritikák mozaikszemeiből megközelítően rekonstruálható. A művész különböző időszakokban írt önéletrajzai, vallomásai segítenek a szétszórott dokumentumok nyújtotta információ kiégészítésében. 1931-ben Dutka Mária kérésére, 1933-ban Tolnay Károly számára írja meg életrajzát. A két írásból kiderül, hogy 1920—1932 között Ferenczy Noémi Erdélyben — Nagybányán, illetve Brassóban — élt. Eközben

1924-ben hosszabb időt töltött Bécsben, 1928/29 telén pedig Berlinben élt.

A Bécsben töltött hónapokat — ami Ferenczy Noémi személyi körülményeit illeti — egyelőre homály fedi. Egyetlen konkrét tény vet fényt erre az időszakra: 1924-ben részt vett a világháború befejezését követő évek művészi törekvéseit bemutató nagyszabású nemzetközi kiállításon, amelyet a Sezession épületében rendeztek meg.<sup>[2]</sup> A kiállítás legfőbb célja volt, hogy Bécsnek mint művészeti központnak különleges hangsúlyt adjon. Az osztrák főváros háború utáni művészeti életének vezetői tudatosan fáradoztak e cél érdekében. Egymást érték jelentős művészek, mint pl. Munch vagy Nolde nagy kiállításai, a Künstlerhaus a kortárs bécsi művészet bemutatására vállalkozott, s ezzel egyidőben az osztrák képzőművészek egyesülete, a Sezession Európa különböző nemzeteinek modern stílusáramlatokat képviselő művészeit látta vendégül. A Sezession épületében 1924. szeptember 11—október 20. között megrendezett nemzetközi kiállítás nemcsak Bécsnek Európa művészeti életében elfoglalt helyét erősíti. Rendezői Ausztriában sok esetben addig nem ismert művészek alkotásait bemutató széles, változatos művészi tablót tártak Bécs közönsége elé, mintegy ösztönzőül a főváros művészeti életének pezsdítésére.

A kiállításra két magyar művész kapott meghívást,<sup>[3]</sup> Ferenczy Noémi és Czöbel Béla, ám egyikük sem magyar művészként szerepel a kiállítás katalógusában. Czöbel, aki 1914—19 között Hollandiában élt, 1920-ban Németországba költözött, s ott dolgozott 1925-ig, a bécsi nemzetközi kiállításon mint berlini művész szerepelt két művé-



1. Ferenczy Noémi: *Harangvirágok*, 1920. Szövött falikárpit, külföldi magántulajdon





2. Ferenczy Noémi: *Nővérek*, 1921. Szövött falikárpit, London, Victoria and Albert Museum



vel. Ferenczy Noémit Baia Mare-i illetőségű román művészként tünteti fel a katalógus, s „Bildwirkerei” — jelzi cím és további adatok nélkül két bemutatott művét. [4] Tolnay Károlyhoz 1933-ban írott leveléből [5] tudjuk, hogy ez a két „szövött falikép” az 1920-ban elkészült *Harangvirágok* és az 1921-ben megszőtt *Nővérek*, szimbolista korszakának két legjelentősebb alkotása. Pályakezdő életszakaszának lezárulásával, egyéni hangjára rátalálva, Ferenczy Noémi műveinek fontos alkotóelemévé, létrejöttiük végokává válik a gondolatközlés. Érdeklődése alapvető fontosságú kérdésekre irányul: részben ember és természet kapcsolatát kutatja — a létezés szintjén —, részben ember mivoltunk legfontosabb vonásainak, megkülönböztető ismérveinek képi megfogalmazását tűzi célul maga elé. A természet — elsősorban a növényvilág — és az emberi lét viszonyáról gondolkodó művész elfogadja és átéli a szoros összetartozás eszméjét. Ez a gondolatkör a századvégi szimbolizmus panteista, pánszimbolikus ágához kapcsolja, csakúgy, mint a kifejezés formai, színbeli eszköztára. Az összefüggés ismereteken, ösztönös affinitáson és tudatos kapcsolatteremtési törekvéseken alapul. Művein az ábrázolást felváltják a megfigyelések, a közvetlen, konkrét közlést a szimbólumok. Fogalmazásmódja egyre következetesebben nagyvonalúvá válik, formavilágának leegyszerűsödéséből műveinek monumentalitása következik.

Ferenczy Noémi tisztában van aközépkornak a századvégén újraéledt és a preraffaeliták és a francia szimbolizmus példáin át egyéni irányban továbbfejleszthető virág-szimbolikájával, a növényi és emberi lét egymásra vonatkoztatásának gondolati és képi lehetőségeivel. Az összetartozás-gondolat köré csoportosuló műveit az 1920-ban elkészült *Harangvirágok* vezeti be. Benne kifejezésre jut a gondolat, hogy a természet nagy egészének emberek, állatok, s a növényvilág egyedei egyenrangú, egymásra utalt, közös sorsú részei. Művei másik nagy csoportjában a különbözőségeken van a hangsúly: az ember a munka által és szociális lény mivoltában különbözik az élővilág többi speciesétől. Az „emberség”-nek ezt az ismervét Ferenczy Noémi munkaábrázolásokon és az emberek testvéri összetartozását jelképező műveken keresztül ragadja meg. Utóbbi gondolat fontos hordozója a *Nővérek* (1921) című kárpit. Ősi vallásoknak a szimbolizmus által újra felfedezett életfája egymásba fonódó ágain, dús lombkorona erdejében foglalnak helyet nőalakjai. A világméretű vegetációba szolidan belesimuló, benne életteret, biztonságot találó, hozzá engedelmesen alkalmazkodó emberiséget a közös sors szoros szálakkal fűzi össze. A passzív szerepű ember az elfogadás és belenyugvás lehetőségeivel élhet.

A bécsi nemzetközi tárlaton erdélyi művész alkotásai által kiváltott érdeklődésről hazafias büszkeséggel számol-



4. Ferenczy Noémi: *Ásó ember*, 1922. Szövött falikárpit, 93×63 cm. Kecskemét, Katona József Múzeum

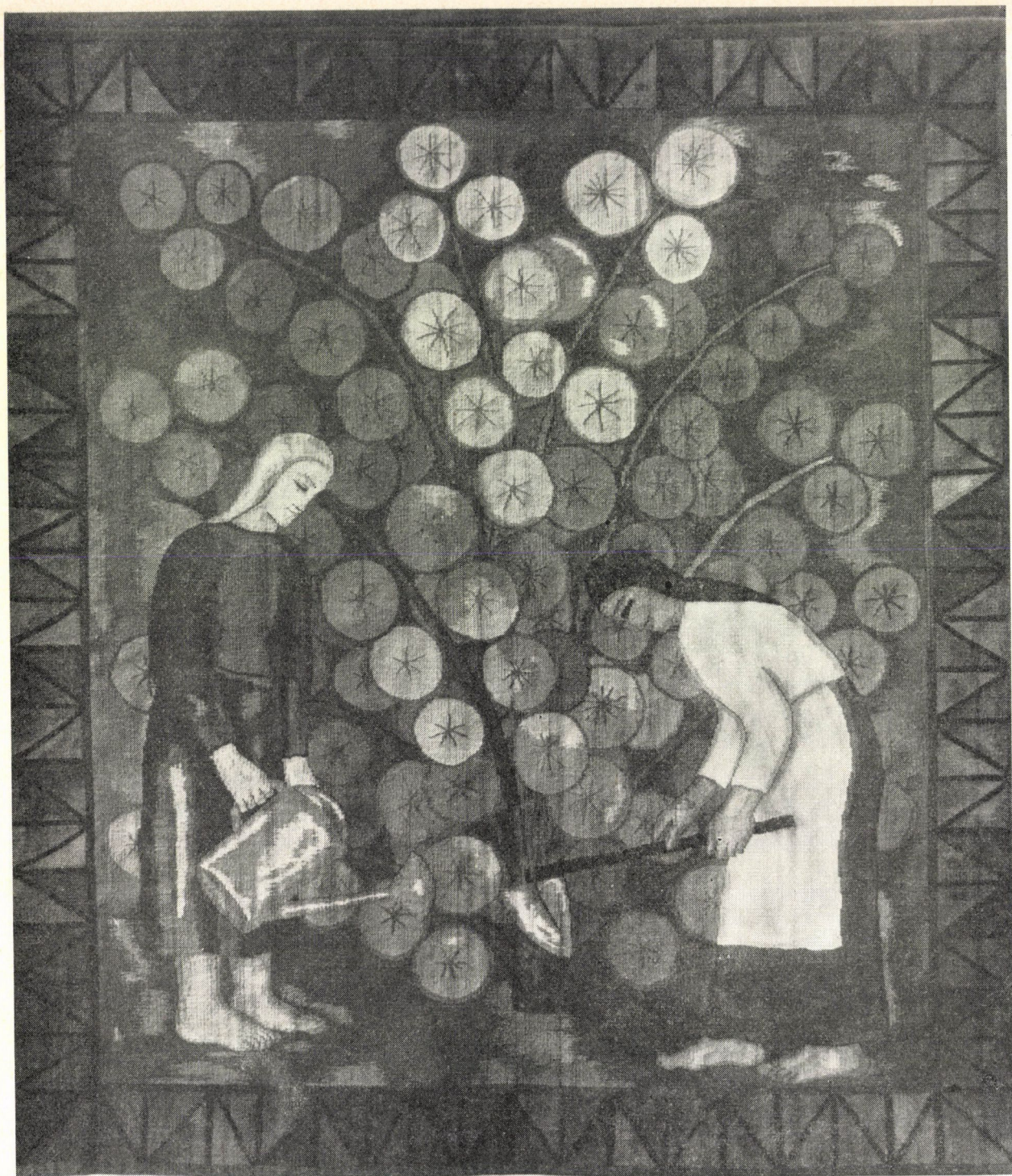
nak be az erdélyi lapok: „... kiemelésre érdemesnek tartjuk azt a tényt, hogy nemcsak Romániát, hanem az egész európai gobelin-művészetet is egyedül a nagybányai Ferenczy Noémi reprezentálja, s hogy C. Ferenczy Noémi gobelinjei nem mint iparművészeti művek, hanem mint a modern képszövés legértékesebb és legjellemzőbb reprezentánsai kerültek erre a szigorúan szelektált nemzetközi kiállításra.” [6] Két évvel később Kolozsváron adott interjújában önértetesen nyilatkozik Ferenczy Noémi is a bécsi sikerről, különösen arról az oldaláról, amely műveinek a dekoráción felülemelkedő eszmeiségét hangsúlyozza: „... Hogy mennyire szorosan a festőművészet szakmájabelinek tekinti a képzőművészeti kritika az én gobelinjeimet, bizonyítja az a körülmény is, hogy 1924-ben az osztrák állam által Bécsben rendezett nemzetközi kiállításon a festmények közé tették a gobelinjeimet és nem osztályozták külön, mint iparművészeti terméket...” [7]

1925-ben Ferenczy Bénével közösen a Nemzeti Szalonban rendezett gyűjteményes tárlatán — kardonok és akvarellek sokasága mellett — tizenegy kárpit tanúskodott a Ferenczy Noémi filozófiájában, szemléletmódjában, stílusában bekövetkezett változásról. A kor legfontosabb hazai művészeti folyóirata, a Magyar Művészet nem fordított különösebb figyelmet a tárlatra, a napilapok azonban felfigyeltek, s ha rövid cikkekben is, de a kiállítás jelentőségét felismerve tudósítottak az eseményről: „... Régen láttunk ilyen erős, tiszta, egyéni művészet jegyében fogant harmonikus és nívós anyagot, mint amelyet ez a rendkívül tehetséges művész-testvérpár sorakoztat fel...” (Ferenczy Noémiről szólva) Fantáziája szinte kifogyhatatlanul gazdag, komponálóérzékét és formálását pedig fölényen biztonság, kifejező erő és egyszerűség jellemzi...” [8] A megnyitóról szóló híradások arról tájéko-



3. Ferenczy Noémi: *Pihenők*, 1922. Karton, akvarell, 103,5×135,5 cm. Szentendré, Ferenczy Múzeum





5. Ferenczy Noémi: *Kertésznők*, 1923. Szövött falikárpit, 110 × 100 cm külföldi magántulajdon

tatnak, hogy a szakma tekintélyes képviselői várakozással fordultak a kiállítás felé, s a fővárosi vezetők is megjelentek a vernissage-on. A szakmai baráti kör az eseményre élénken reagált.[9]

E tárlat anyagában fokról fokra követhető a fejlődés folyamata: felsorakoznak egymás mellett a kilenc év előtti első bemutatkozás középkori ihletésű, verdure típusú kárpitjai, ember és természet szoros összetartozását hirdető, majd pedig az emberek testvéri lélekközösségét sugalló kompozíciók. Valamennyiük közös és legfon-

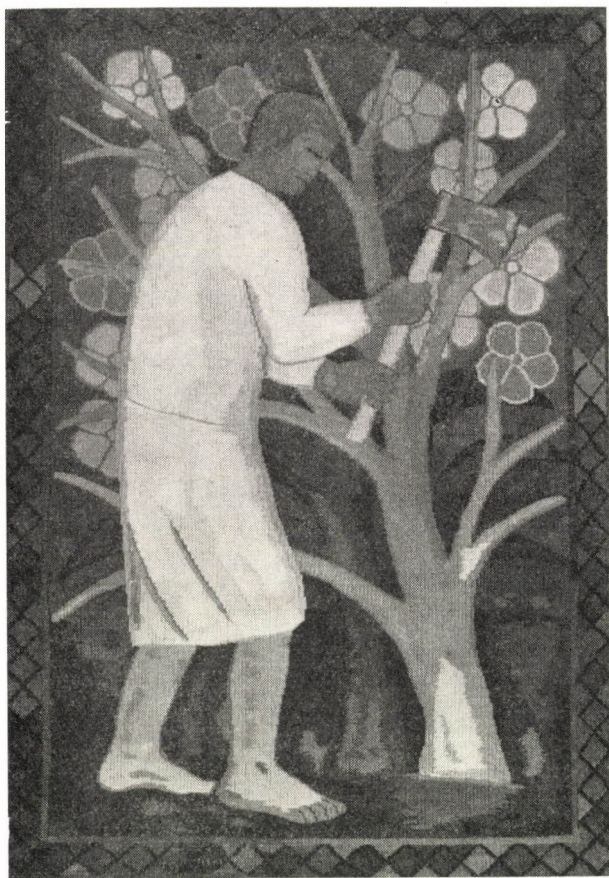
tosabb jellemvonása a természet csodálata, s az, hogy maga az ember az isteni természet részeként, leginkább alárendelt szerepben jelenik meg. Három éve készen van azonban a mű, amely határozott szemléleti változásról tudósít s a legfontosabb lépést jelenti Ferenczy Noémi stílusának megteremtéséhez.

Az 1922-ben készült *Ásó ember* cezura Ferenczy Noémi alkotópályáján mind eszmei tekintetben, mind pedig megfogalmazásának módjában. Ezúttal is tökéletes harmónia jellemzi ember és természeti környezete kapcsolatát.



Bensőséges viszonyuk keretében azonban az ember többé már nem védtelen, oltalomra szoruló, hanem a vegetáció fölé emelkedő, tudatos, céllal cselekvő lény. Az *Ásó ember* Ferenczy Noémi munkajelképeinek sorát vezeti be. Motívumainak modellje főleg Nagybánya erdőn-mezőn dolgozó lakosságának mindennapi tevékenysége, s választását művészettörténeti ismeretei támasztják alá. Egy-egy jellegzetes munkamozdulatot megragadva, mellékes motívumok nélkül jeleníti meg figuráit. A dolgozó ember ábrázolásában azonban a fizikai munka szellemi mozzanata kerül előtérbe: a munka során nemcsak emlékező, hanem célt szabó gondolkodás, a mechanikus munkamozdulatokat irányító értelem. Az *Ásó ember* kulcsot is ad kezünkbe a biztos megértéshez. Bordűrjén a szárnyas kerék a munkától elválaszthatatlan gondolat jelképe.[9]

Az 1925-ös budapesti kiállítás idején Ferenczy Béni már évek óta Berlinben élt, Noémi a romániai Nagybanán alkotott. Budapesti kiállításuk fogadtatása, az a tény, hogy 1926-tól a KUT tagjaiként a társaság kiállításain rendszeresen részt vettek,[10] sőt, a hivatalos zsüri kiemelt elismerését is kivívták, felcsillantotta a hazatelepedés lehetőségét. Az emigráció külső okainál azonban sokkal szigorúbb gátként emelkedett a visszatérés elé az elveikhez való hűség, s Noémi esetében az erdélyi munkásmozgalomba való aktív bekapcsolódás.[11] Elhatározásában erősítette az az érdeklődő figyelem, amellyel szűkebb pátriája, Erdély magyar értelmisége kísérte művészi munkáját. 1926-ban a Kolozsvári Újságíróklub adott helyet Ziffer Sándorral közös kiállításának. Tárlatuk igazi siker volt. Kritikák és előadások méltatták műveiket, elemezték a bennük megjelenő újat, a hagyománytól eltérőt. (Ferenczy Noémi művein) „Nem látszik a naturalizmus és az azon túl törekvő művész akarás küzdelme. A tárgyak nem önmagukat jelentik



6. Ferenczy Noémi: *Korhadt fa*, 1923. Szövött falikárpit, 92 x 64 cm. Magyar Nemzeti Galéria



7. Ferenczy Noémi: *Rőzsehordó*, 1925. Szövött falikárpit, 130 x 70 cm. külföldi magántulajdon

hanem valami mást... tökéletesebbet, véglegesebbet: metafizikai szimbólumai az abszolút létnek.”[12] A kiállítás adott alkalmat arra is, hogy az előadóművész jóbarát, Tessitori Nóra elkészítse forrásértékű interjúját Ferenczy Noémival. Írása fényt vet Ferenczy Noémi pályakezdésére, s ismerteti addig megtett útját, alkotói indítékait.

1927-ben Nagybanán az István Szálló nagytermében rendezett kiállításon néhány művével részt vevő Ferenczy Noémit ugyancsak egyöntetű elismerés fogadja. A vélemények a nagybanányai festészet aktuális jelenségeinek értékelésében megoszlának, ám abban megegyeznek, hogy Ferenczy Noémi művei rendkívüli élményt nyújtanak a tárlatlátogatóknak.[13] Ekkorra elkészült műveinek egy kitérő kvalitásokat mutató, egységes, rendkívül határozott karakterű csoportja: a *Rőzsehordó* (1925) és az 1926-os *Fej-sorozat*. Műveinek ez a sora statikus jelkép-világ. Frontális beállítású, kortalan, mozdulatlan arcú, magába néző emberalakokat foglal szűkre zárt keretbe, legtöbbször gondolati hangsúlyt adó bordűrrel körülfogva.

1927 újra a nemzetközi elismerés esztendeje. Lipcsében az „Európai Művészet — 1927” című nemzetközi ki-





8. Ferenczy Noémi: *Rözseshordó*, 1925. Karton, akvarell, 134,5×70,3 cm. Magyar Nemzeti Galéria

állításán vesz részt Ferenczy Noémi, és meghívják Bécsbe, ahol legfrissebben befejezett, *Ébresztés* című kárpitja szerepel a hozzá készült tervekkel, kartonnal együtt a „Das Werden eines Kunstwerkes” címmel rendezett kiállításon. [14] Az álomból ébredés a képzőművészetekben régóta az emberré válás, az öntudatra ébredés szimbóluma: az értelem születése a tudatossá váló lény célratörő tetteinek forrása. Testvéri érzés fűzi egymáshoz a természet közegében élő embereket, de a felismerés, hogy létezik egy szigorúbb és szorosabb kötelék, az egymásra utaltság, az ébredés öntudatlan folyamatát irányított mozzanattá teszi: „ébresztés”. Az eszmélés pátozát, költőiségét a tudatos cselekvés realitása váltja fel. [15] A Hans Tietze ösztönzésére létrejött kiállítás célja, mint azt H. Buschbeck írja a katalógus előszavában, hogy a nézőt közelebb vezesse a művészethez, még differenciáltabbá tegye egy-egy mű élvezetét, s felébressze a műtárgy iránti tiszteletet. Rangos mesterek sorában olvashatjuk a Ferenczy-testvérek Noémi és Béni nevét. [16] A kiállítás tizennégy művész műveit mutatja be, elsősorban osztrák alkotókat, mint Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Anton Hanak. Egyedül Ferenczy Noémi *Ébresztés* című műve képviseli a szövött falikárpit műfaját.

A katalógus nemcsak a műtárgyak jegyzékét közli, hanem — az élő művészek esetében — magától az alkotótól származó megjegyzéseket, amelyek egy-egy munkafázissal kapcsolatban tájékoztatnak az alkotói szándékról is. E rövid mondatok jelentősége időközben óriásit nőtt. Előfordul, hogy egyedüli dokumentummá váltak,



9. Ferenczy Noémi: *Parasztfej kaszával*, 1926. Szövött falikárpit, lappang



10. Ferenczy Noémi: *Fej lángbordűrrel*, 1926. Szövött falikárpit, 35×29 cm. Szentendre, Ferenczy Múzeum





11. Ferenczy Noémi: Ébresztés, 1927. Szövött falikárpit, 82 × 100 cm, Szentendre, Ferenczy Múzeum

hiányzó lépcsőfokot pótolnak, ha az azóta eltelt idő alatt az előtanulmányok nyoma veszett. Ezenkívül a személyes közlés erejével támasztják alá — analóg esetekben is — a későbbi kutató elemző munkáját, feltevéseit. Az első rajzoktól a színes terveken, a kartonokon át a kész megszövött kárpitig az alkotómunka egyes fázisainak bemutatásul nyilván a legfrissebben elkészült mű kínálkozott. Közvetlenül a befejezés után lehet leginkább együtt minden fázis összes dokumentuma, s a legújabbban elkészült munka áll legközelebb alkotójához, hiszen hónapokon át kötötte le minden gondolatát, szellemi és fizikai energiáját. Nem kétséges azonban, hogy Ferenczy Noémi egyébként is jelentősnek tartotta művét. Új alkotóperiódusa leglényegesebb stíluselemeit hordozó, szimbólumrendszerébe fontos láncszemként illeszkedő alkotásnak.

Hazai csoportkiállításokon való rendszeres részvétel mellett Ferenczy Noémi újabb külföldi bemutatkozására 1929-ben került sor. 1928/29 telét Berlinben töltötte, 1929 januárjában a Bellevuestrassen levő Wiltshcek Galériában állította ki műveit. [17] Ez a kiállítása a húszas évek legnagyobb sikerét hozta számára. Elemző tanulmányok foglalkoznak műveivel, a berlini, kolozsvári, brassói, budapesti lapok mellett felfigyel kiállítására az angol iparművészeti folyóirat, a The Studio is. Valamennyi kritika lelkesen üdvözlö a művészi alkotómunka és a kézműves mesterség magas szintű összefonódását Ferenczy

Noémi művészetében. Max Osborn, a neves művészeti író, aki a Vossische Zeitung-ban adott Művészeti Körtképben kritikus hangon szól más aktuális kiállításokról, Ferenczy Noémi műveivel kapcsolatban is komolyan mérlegeli azoknak a műfaj klasszikus mintáitól való különbözőségét. Elemző szavakkal emeli ki a gyűjteményből a legjobbnak tartott *Nővéreket*, meghajol Ferenczy Noémi alapos mesterségbeli felkészültsége előtt, felfedezi az angol preraffaelitákkal való rokonságot, s rangsorolásában Ferenczy Noémit illeti meg az előkelőbb hely, méltányolva őszintébb és fanyarabb hangját. [18] Berlini Művészeti Krónikájában a Deutsche Tageszeitung kritikusa Max Wisslicenus és Wanda Bibrewicz [19], a kortárs német művész, a szövött falikárpit műfajának művelői munkásságával veti össze Ferenczy Noémi művészetét. Ma is korszerű elvek alapján, tiszteletre méltó elfogulatlansággal, igen határozott hangon foglal állást a magyar művész alkotóelvei mellett: vele szemben Wisslicenus kompozícióit túlhajtottan dekoratívnak ítéli. W. Bibrewicz egyszerűbb formavilágát már pozitívan értékeli, mégis, Ferenczy Noémival összehasonlítva meg kell állapítania: „... Ez a művésznő (ti. W. Bibrowicz) legalább sejtí az utat, amelyen járni kell. A másik művész, a magyar Ferenczy Noémi viszont már azon az úton jár.” [20] Méltányolja alkotómódszerét, amelyben kézműves munka és művészi tervezés összefonódik. Észreveszi a művész mo-





12. Ferenczy Noémi: *Napraforgók*, 1928. Papír, akvarell, 300×340 mm. Budapesti magántulajdon

dernségét, aki a „gótikus technika” magas szintű művelését képes összehangolni kora legaktuálisabb művészeti törekvéseivel.

A Berliner Tageblatt Adolph Donath tollából közöl kritikát a Wiltschek Galéria kiállításáról. Nemcsak tényről közöl, amikor arról tudósít, hogy a magyar művész maga kivitelezte terveit, hanem érzékeli az eljárás előnyeit. Ehhez módot ad az a kiállításrendezői koncepció, amely fontosnak tartja az előtanulmányok, az elkészült műterveinek és kartonjának bemutatását a megszövegtet kárpit mellett: „... Izgalmas dolog ilyen teljes sorozat alapján tanulmányozni egy faliszőnyeg létrejöttét, így azt is megfigyelhetjük, hogy még az akvarell technikával készre festett karton is csak váza tulajdonképpen a gobelinnek.” [21] Észreveszi, hogy a mű a kartonhoz képest változik, módosul a szövés során, s egyszer csak más színnek harmonikus találkozása mellett dönt a művész, az előre elképzelttel szemben. A német kritikus századunk első harmadában megértette, hogy nem az „időtrabló munka”, „hangyaszorgalom” és „végtelen türelem” kíván elismerést Ferenczy Noémi munkáiban — mint azt sok mai méltatója is hiszi — s az sem szorult külön magyarázatra, hogy nem elsősorban didaktikai szempontok indokolják Ferenczy Noémi tervei és megszövegtet kárpitjai mellett a kartonok kiállítását, hiszen minden munkafázisban önálló értékű művész alkotás kerül ki kezei alól. A The Studio szívesen közli Elek Artur ismertetését a művészcsaládba született Ferenczy Noémiről. Motívumainak művészeti átírásával összefüggésben a cikk felméri a kézműves technika ismeretéből, az anyag törvényeinek megértéséből fakadó előnyöket, végül párhuzamot fedez fel Ferenczy Noémi és a trecento művészete között, a realitásigény és eszközök megválasztása terén. [22]

A Brassói Lapok arról tudósít, hogy „... A kiállítást meglátogatta a német hivatalos élet minden kiválósága: Friedländer, az összes múzeumok vezérfelügyelője és a múgyűjtők társaságának elnöke, Schmidt dr., a Schloss-museum igazgatója és Balzer professzor, a drezdai Állami Iparművészeti Múzeum igazgatója...” [23] A szakemberek érdeklődése nem fejeződött be a kiállítás megtekintésével. Balzer professzor Ferenczy Noéminak a Wiltschek Galériába címzett levele [24] még a kiállítás nyitvatartásának idején érkezett, s ahhoz a tervhez kéri beleegyezését, hogy még február folyamán bemutathassa műveit múzeumában. A kiállítás meg is nyílt 1929 februárjában [25] Drezdában, s érdeklődéssel és elismerően fogadta a helyi kritika: értékelte a művész pályaindulás-

tól megtett útját, a középkori kárpitművészet folytatható tradíciójának megteleését, s hogy innen indulva új műveit művészi önállóság jellemzi. Méltatói párhuzamot vonnak a pillniti művészekkel, és Ferenczy Noémi művei láttán megalapozottnak ítélik a falikárpit művészet reneszánszában való reménykedést. [26] Berlini tartózkodása során Ferenczy Noéminek tehát nem volt hiánya erkölcsi elismerésben. A sajtó komolyan értékelt, sőt gyakran elragadtatott véleménye azonban sem itthon, sem külföldön nem jár együtt számottevő eladási lehetőséggel. Sikeres kiállítások sora, nemzetközi elismerés és a mindennapi megélhetésért folytatott elkeseredett küzdelem szoros együttese jellemzi — mint annyi más kortársát — Ferenczy Noémi életét is.

Édesapja 1917-ben bekövetkezett halála után, bár szakadatlan munkában telnek napjai, anyagi eszközök híján e munka folytatása is minduntalan akadályokba ütközik. Még Ferenczy Károly hagyatéka reá eső részének eladogatása sem megy gond nélkül, ebben is Petrovics Elek és Réti István baráti segítségére van utalva. 1923-ban Krizsán Sándor újságíróval kötött házassága két ember közös szegénységét eredményezi anyagi biztonság helyett. [27] Az aszkézist Ferenczy Noémi emberi és művészeti arculatának legfontosabb vonásaként tartja számon a napi sajtó, s a későbbi szakirodalom is. Adósak maradnak azonban e megállapítás reá jellemző árnyalásával, arról nem is beszélve, hogy Ferenczy Noémi esetében korszakoként más és más kiindulású ez az aszkézis. A pályaindulás lelkes magábafeledkezésének csak egyik összetevője a hivatásra ébredés feletti öröm. Hatalmas energiára van szüksége emellett, hogy úrrá legyen a kezdés nehezségein. Később a megpihenést az izgatott kíváncsiság teszi lehetetlenné, amellyel a maga elé tűzött új feladatra készül. Ilyenkor minden más foglalatosságtól sajnálja az időt, még az általa is nagyra becsült emberekkel való találkozástól is. [28] A megélhetés csak mindezek után következik, még a legsúlyosabb, háború utáni időkben is. El kell adnia az elkészült művet, mert annak árából készül az új. Megélhetésének egyetlen forrása, egyben az alkotás egyetlen lehetséges biztosítója a szakadatlan munka. [29] Az alkotói ambícióval egyedül a megmutatkozás vágya függ szorosan össze, s noha kiállításainak igen fontos meghatározója az anyagi érdek, érdeklődéssel várja és örömmel fogadja az értő kritikát. Életformája a 30-as évek elejére alakul művész tervei megvalósításához illővé. 1923-ban kötött házassága 1929-ben saját akaratából fölbomlik, ezután megpróbál Brassóban új egzisztenciát teremteni. Ebben barátai és volt férje, akivel a válás után továbbra is szép emberi kapcsolatot tart fenn, készségesen segítik. [30] Brassót azonban ő maga is csak ideiglenes megoldásnak tekinti. Az évtized elején még az erdélyi munkásmozgalomhoz való szoros kötődés gátolta abban, hogy a berlini iparművészeti iskolában számára felajánlott katedrát elfoglalja, [31] 1928-ban már súlyosan nehezedik rá romániai elzártsága, s tudja, hogy kiállításokon való részvétel mellett a személyes otlétre is nagy szüksége lenne, hogy ne szakadjon ki az európai művészeti élet áramából. [32] Lassan megérett az elhatározása, hogy Pestre telepszik. A döntő lépést minden bizonnyal édesanyjának 1930 decemberében bekövetkezett halála hozta meg. 1930—31 telét Ferenczy Noémi Párizsban töltötte, édesanyja halálhíre ott érte. 1932 tavaszán számolta fel a nagybányai otthonát, a Petőfi utcai házat, amely a világban sokfelé szétszóródott Ferenczyek családi életének évtizedeken át központja volt.

1931-ben Brassóból küldte Ferenczy Noémi új műveit Budapestre az Ernst Múzeum csoportkiállítására. [33] Jelentkezése komoly elismerést váltott ki. Méltatói jó érzékkel mérték fel megtett útját. Dutka Mária pályaképet rajzol, s beilleszti azt a műfaj egyetemes és rövidke magyar történetébe. Tisztázni igyekszik a gobelinművészet festéssel való kapcsolatát, s ennek a kapcsolatnak Ferenczy Noémi műveiben felismerhető jeleit. [34] Értékelése megegyezik Bor Pál írásával [35] abban, hogy mindketten a grand art rangján méltatják műveit. Dutka értékelése Ferenczy Noémi tetszésével találkozik. [36]



A jó pesti fogadtatás nyilvánvaló lendületet adott a Magyarországra való áttelepüléshez. Romániai egzisztenciájának felszámolásától lelkileg és fizikailag egyaránt

kimerülten Ferenczy Noémi mégis nagy munkakedvvel érkezik 1932. április második felében véglegesen Budapestre. [37] Pálosi Judit

## JEGYZETEK

1 „... nagy gond, hogy Nelly (Noémi) még azóta is, tehát cca három hete Kolozsvárt fogva van, bár elég kedvező körülmények között. Innen történik most intervenció az érdekében.” (Wilde János levele Wilde Ferencnek Bécsből Budapestre, 1920. dec. 1. MNG Adattár, 2015/179/31/23). „... N. dolgában G. Oktaviánhoz (Goga Oktavián) fordultak innen, de még nincs hír az eredményről...” (Wilde János levelezőlapja Wilde Ferencnek Bécsből Budapestre, 1920. dec. 6. MNG Adattár, 2015/179/31/22).

2 Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien: Internationale Kunstausstellung 11 September bis 20 Oktober 1924. Sezession Wien.

3 A Ferenczy Noémi munkásságával foglalkozó szakirodalom végig úgy említi a bécsi Sezession-ban 1924-ben rendezett nemzetközi kiállítást, mint amelynek egyetlen magyar résztvevője Ferenczy Noémi volt.

4 A katalógus, amely technika és néhol évszám, valamint a tulajdonos megjelölésén kívül más esetben sem szolgál bővebb adatokkal, nehezen használható forrás a kutatásnak.

5 MDK-C-I. 10/2324/1-11.

6 N. N. A modernnek első nemzetközi kiállítása Bécsben. Keleti Újság VII. 1924. szept. 26.

7 N. Tessitori Nóra: A chartre-i (sic!) üvegfestmények ígérete. Ellenzék 1926. május 30.

8 Pesti Napló 1925. szept. 20. 14.

9 „Megkaptam a vernissage-ról szóló lapot... Nagyon-nagyon örülök Bóniék sikerének és sajnálom, hogy nem lehettem ott...” (Wilde János levele Wilde Ferencnek 1925. IX. 28. MNG Adattár 2015/179 59/5). „Az ásó-ember-nek a fényképéről egyszer valaki bordűr-ellenességéből levágta a szép széles szárnyas kerek bordűr, ami a gondolat szárnyalásának a témáját jelentette nekem. Kénytelen volt az illető belátni, hogy a levágott bordűr nélkül teljesen kiányos, egész más és megnyírbált.” (Ferenczy Noémi munkalapja, MNG Adattár 2015/079.)

10 1926-ban, az Ernst Múzeumban a KUT 3. nagy kiállításán a törzstagok mellett Ferenczy Noémi és Bóni már mint a KUT rendes tagjai szerepelnek.

11 A kevés fennmaradt dokumentum közül Murádin Jenő közölte Köblös Eleknek emlékezéseinek egy Ferenczy Noémi munkásságai aktivitására vonatkozó mondatát Egy művészpálya erdélyi fejezetei című tanulmányában. Művészettörténeti Értesítő 1976. 3. szám. 247.

12 Dienes László: Naturalista és metafizikus művészet. Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor kiállítása. Keleti Újság IX. 1926. V. 27. 6. „Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor új művészi formanyelven beszélnek hozzánk, s ha igyekszünk behatolni e nyelv lélektanába, beszédük élmény lesz...” (Tóth István: K. Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor képkiallítása. Pástrtortúz, 1926. 264.)

13 „Igaz, nagy lelki élményt Ferenczy Noémi jelentett... akit sorsa sok küzdelemmel megkülönböztetett, de egyben ki is választott a hanyatlást reprezentáló nagybányai dekadensekből.” (T. g. [Tabéry Géza]: Alkony a Zazar-parton II. Nagyvárad, 1927. okt. 26.)

14 Das Werden eines Kunstwerkes, 1927 Oktober – November Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien. A kiállítás rendező szerve a Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien. A megnyitó pontos időpontjáról Wilde Jánosnak Bécsből Budapestre, Wilde Ferencnek írt leveléből értesülünk: „... Holnap délelőtt a Burgkapellébe megyünk, egy Mozart misébe, utána egy kiállítás megnyitására, ahol Bóninek és Noéminek egy szobájuk van...” Bécs, 1927. X. 27. MNG 2015/179/18.

15 Az általános érvényű, nemesen emelkedett gondolatot az 50-es évek újságrója Ferenczy Noémivel folytatott interjúja során a napi politika szintjére szállítja le: „... Az illegális nehéz éveiben alkotta egyik híres gobelinjét, az Ébresztés-t, amelyben egy vörösruhás ember felébreszt egy alvó szürkeruhást.” Szentgróti Éva: Beszélgetés Ferenczy Noémivel egy gobelin-kép előtt. Magyar Nemzet 1954. november 10. 5. old.

16 Ferenczy Bóni Berlinből ekkor már visszatért Bécsbe, a kiállítás megnyitásán jelen volt. „... szép volt... a Mozart mise, s aztán a kiállítás, ahol Bónivel találkoztunk – egy kis terme van neki és nagyon szép.” Wilde János levelezőlapja Bécsből Budapestre, Wilde Ferencnek, 1927. X. 31. MNG 2015/179/18. Ferenczy Bóni kiállított művei:

Drapériás nőalak, fadombormű, 1925

hozzá készült ceruza- és szénrajzok;

Sírbátétel, fadombormű

hozzá készült ceruzarajzok;

Anyá és gyermek, szobor, fa

hozzá készült ceruza- és krétarajzok, 1924;

s az Ősz címet viselő, 1926-ban készült nagy krétarajz.

17 „Berlinben egész feltűnő sikerem volt, ami nagy ritkaság valakinél, aki ismeretlenül mentem ki december elején és január 10-én már megnyílt a kiállításom a város központjában levő Wiltschek-Galériában. (Ferenczy Noémi levele Elek Artúrnak, 1929. III. 9. MNG Adattár, 12434/59).

18 Vossische Zeitung 1929. jan. 27.

19 Max Wisslicenus szövött falikárpitervező, 1896 – 1921 között a breslauer Kunstschule tanára. Műveit a Pillnitz-i kastélyban berendezett Werkstätte für Bildwerkerei szövi. A műhely vezetője Wanda Bibrowicz.

20 Deutsche Tageszeitung 1929. jan. 30.

21 Berliner Tageblatt 1929. jan. 19.

22 The Studio 97. köt. 431. sz. 1929. febr., 149. old. A. E. szignójú ismertetés a Reviews keretében, Budapest címszó alatt.

23 N. N.: Egy erdélyi művész nagy sikere Berlinben. Brasói Lapok, 1929. febr. 11.

24 „Wir würden bereit sein, Ihre Arbeiten im Februar im Stadtl. Kunstgewerbemuseum in Dresden zu zeigen... Ich habe auch daran gedacht, vom Budapester Museum die beiden Teppiche zur Vervollständigung der Kollektion auszubitten...” „Es sollte mich freuen, wenn der Plan, Ihrer Arbeiten bei uns zu zeigen, Ihre Sympathie finden würde.” (Prof. Balzer, a drezdai Staatliches Kunstgewerbemuseum igazgatójának levele Ferenczy Noéméhez, 1929. jan. 28. MNG Adattár, 2015/079 3/115.)

25 Staatliches Kunstgewerbemuseum Dresden 1929. február 13. – március 10.

26 „Aber trotz Ihrer Vertrautheit mit den grossen Vorbildern, die sich die Künstlerin vor allem in Paris erworben hat, ist sie neuerdings doch zu einem persönlichen Stil übergegangen, in dem sich zwar noch teilweise die Gebundenheit an die Gotik, aber doch auch die Herkunft von modernen malerischen Empfinden verrät.” (Dresdner Nachrichten 1929. márc. 1. Nr. 102. „Im Gegensatz zur älteren Gobelinkunst, die ihren Vorwurf naturalistisch zu erfassen trachtete, aber in Übereinstimmung mit anderen modernen Bildteppichwebern. z. B. der Pillnitzer Künstlerin Wanda Bibrowicz, stilisiert Noémi Ferenczy den Bildgedanken, wenn sie auch in der Ausführung naturalistisch, wirklichkeitsnahe bleibt.” (Sächsische Staatszeitung 1929. febr. 18. Nr. 41. „Ob wohl... die Gobelinkunst, die hier und da wiedererweckt worden ist eine Rolle als Schmuck grosser Wandflächen spielen wird? Eine Entwicklung in diesem Sinne erscheint immerhin möglich.” (Dresdner Nachrichten 1929. márc. 1. Nr. 102.)

27 „Nyugtalanító azonban az a körülmény, hogy a másik ikernek az utóbbi időben írt levelei szerint otthon semmi pénz nincs.” (Wilde János levele Wilde Ferencnek, Bécs, 1920. XI. 17. MNG Adattár, 2015/179 31/25.)

„Noémi Bukarestben él a férjével, a „Munkás” című pártlapnak rajzokat csinál.” (Ferenczy Bóni levele Wilde Jánosnak Potsdamból Bécsbe, 1923. VII. 24. MNG Adattár, 2015/179 1/23.)

„Mit szólsz a brassói új egzisztenciához? Félek, ezzel is úgy lesz, mint annak idején Bukarestben, ahol Noémi a házimunkában tönkretette magát.” (Fialka Olga levele Ferenczy Bóninek, 1929. II. 28. Szentendre, Adattár, 129-1974-F.)

„Az öreg Tolnaival... megvéttem a Noémi új kis gobelinjét az Inó (Tolnay Károly) számára 8 millióért... (A szóban forgó gobelin: Ásó ember, 1922.) (Wilde János levele Wilde Ferencnek, Bécsből Budapestre, 1923. XII. 4. MNG Adattár, 2015/179 34/28.)

„Férjem egészségi állapota nem javul annyira, hogy az ő munkaképességére lehetne bízni... (Ferenczy Noémi levele Réti Istvánnak Nagybányáról Budapestre, 1927. okt. 19. MNG Adattár.)

„Noémiéknek nagyon rosszul megy, meg kell próbálnunk eladni az új Gobelin.” (Wilde János lapja Wilde Ferencnek Bécsből Budapestre, 1927. XI. 5. MNG Adattár, 2015/179.)

28 „Nem lehet – még neked se – szakadatlanul, folyton-folyvást csak dolgozni, ez nem élet. Michelangelo is harcolt, bűdosott, családjával és ezer más dologgal foglalkozott... Tehát Te se, bánd meg, ha Bartókékkal érintkezel és ezáltal „elveszítesz” egy pár órát”. (Ferenczy Bóni levele Ferenczy Noéméhez Bécsből, 1937. III. 17. MNG Adattár, 2015/079 3/56.)

29 „... nincs sok kész eladatlan dolog, hisz abból dolgozok tovább, amit eladok és erre kénytelen vagyok, kivéve, ha közbe megbízásom van, akkor sikerül valamit nem eladni...” (Ferenczy Noémi levele Tolnay Károlynak, 1946. okt. 21. Casa Buonarroti, Firenze.)

30 „Hosszú levelet kaptam Alextól, meghagyásokkal... Tehát elsősorban a szövészek? Az utolsó szál szakad el, ami Téged Nagybányához fűz.” (Fialka Olga levele Ferenczy Noéméhez, 1929. II. 22. Szentendre, Adattár, 142-1979-F.)

„... itt mindjárt a megérkezés után beteg lettem, azután a berendezkedés egy üres szobába, szövészek-felállítás, még túl új volt a hely, hogy írashoz jutottam volna... Itt teljes csendben lehet



dolgozni. Van egy jó világos szoba, és remélem, jól fog menni a munka." (Ferenczy Noémi levele Réti Istvánnak Brassóból, 1929. IV. 2. MNG Adattár 8176/1955.)

31 „Már 21 vagy 22-ben egy gobelinem láttára tanári széket akartak létesíteni a berlini állami iparművészeti iskolában. Ezt az állást nem fogadtam el, nem akartam polgári állásba menni, mint kommunista, és otthagyni az erdélyi mozgalmat..." (Önéletrajz, 1950. dec. 4. MDK-C-I-32/4267.)

32 (A The Studio közli *Elek Artúr* cikkét Ferenczy Noémi munkásságáról) „... amint ezt Pestről még decemberben közvetve üzenték nekem. Persze, az itteni elzártságomban fogalmam sem lehet, vajon megjelent-e már... Itt megint és újra gyönyörű szép a természet. Most voltunk a Szent János völgyben, erős, tavaszias napsütés, sötétkék ég, de téli hideg és hó... Ezek a természeti élmények mindig újra kibékítik az embert az ittmaradással, pedig nagyon kéne az elmenés, főleg, hogy az ember mutakozzon és próbáljon keresni." (Ferenczy Noémi levele Réti Istvánnak Nagybányáról, 1928. II. 28. MNG Adattár 8170/1955.)

33 „Noémi a múlt hét elején kezdett szőni egy új gobelint és

most lázasan dolgozik, hogy legyen friss anyaga őszi pesti kiállítására. A tavasszal sok időt vesztett a nagybányai likvidációval és költözködéssel, és most be szeretné hozni azt. Októberig két gobelint is szeretne megszőni, amit én túlzott munkahajszának tartok..." (A szóban forgó gobelinek: *Fej virágok közt*, 1931; *Pásztor bárányokkal*, 1931.) (Krizsán Sándor levele Wilde Ferencnek Brassóból, 1931. jún. 8. MNG Adattár, 20151/79/119.)

34 *Dutka Mária*: Ferenczy Noémi. Magyar Művészet 1931. 475.

35 *Bor Pál*: Ferenczy Noémi gobelinjei. Magyar Iparművészet 1931. 194.

36 „Tegnap kaptam a „Magyar Művészetet” avval a cikkel az én dolgaimról. Ti már biztosan olvastátok előbb. Egész jó cikk.” (Ferenczy Noémi lapja Wilde Ferencnek Brassóból, 1932. I. 4. MNG Adattár, 20151/79/121.)

37 „Jancsi (Wilde János) azt írja, hogy reméli, hogy Pesten pihenni fogok, de én remélem, hogy Pesten nem pihenni, hanem dolgozni fogok..." (Ferenczy Noémi levele Wilde Ferencnek Brassóból, 1932. IV. 16. MNG Adattár, 20151/79/123.)



## EGY VEREJTÉKES POHÁR A 17. SZÁZADBÓL

A magyar ötvösművészet kutatásában ma is aktuális a már múzeumba került tárgyak mellett magángyűjtemények ismeretlen darabjainak bemutatása, mert ezáltal teljesebbé és árnyaltabbá tehetjük a korszakról való ismereteinket.

Nemrégiben a szerző gyűjteményébe került egy, ez idáig lappangó, ezüstből készült pohár. A jól ismert talpas-pohár típushoz tartozik, bár ezt jelenlegi formája nem mutatja, mivel a talpgyűrű alatt valamikor kettévágták.[1] A pohár felfelé táguló tölcéses kialakítású. A síma szájperec alatt vésett lambrequin minta fut körbe és egy nagyon leegyszerűsített vésett dísz van a talpgyűrű felett is. A pohár testén poncolt alapon trébelt verejtékcseppek, verejtékcsepp-füzérek és hegyére állí-



2. A pohár mesterjelzése

tott rombuszok találhatók (1. kép). A pohár fenekén félig elmosódó G(?)G mesterjelzés és bekarcolt HB, valószínűleg az egykori tulajdonosra utaló jelzés látható (2. kép). A szájperecemen belül vésett Tott András 1831 tulajdonos jelzés van.

A BÁV által adott meghatározás szerint a pohár 1670 körül készült Fogarason, Erdélyben, GG monogramú mester kezétől.[2] Vajon helytálló-e ez a meghatározás? A kérdés azért merül fel, mert ha összehasonlítjuk az irodalomban közölt mesterjegyet a poháron láthatóval, apró, de lényeges különbség észlelhető, melyre később még visszatérünk. Ezenkívül GG mester irodalomból ismert műve[3] és a mostani pohár között kvalitásbeli különbség is érezhető.

A talpaspohár típusa a Magyarországon valószínűleg a 15. század végén megjelent pohártípus továbbfejlesztett, korszerűsített változata.[4] A 16. század végén alakulhatott ki feltehetőleg Erdélyben, és gyorsan elterjedt Északkelet-Magyarországon és az Alföldön. Az egykori végrendeletekben és limitációkban udvari pohár néven szerepel.[5] A 17. század folyamán sok készült belőlük, zömmel Erdélyben, olyannyira, hogy külföldön ezt a pohártípust ma gyakran egyszerűen erdélyi pohárnak nevezik.[6] De készült talpaspohár többfelé, így a típus meghatározása önmagában nem ad fogódzót az eredet meghatározásában. A 17. századi talpaspoharakon változatos ornamentumokat alkalmaztak. A poharak pereme körül vésett lambrequin dísz vagy levelekből, gyümölcskétegekből trébéléssel kialakított dísz fut körbe, a poharak testén trébelt állat- és emberalakok, medalionok-



1. Verejtékes pohár, 17. század. Grotte András gyűjteményében



ba foglalt fejek, hermák, architektúra elemek, ún. fülkagylódísz, trébelt nagyméretű virágok találhatóak általában.[7] Az ornamentumok a poharak talpán is megtalálhatók. Általában a testen levő díszítésnek megfelelő a talp díszítése, bár ez különbözhet is.

Külön csoportot képeznek a verejtékes poharak. A talpas poharak ún. verejtékes változatán a szájpérem alatt és a talpgyűrű felett vésett lambrequin dísz található, testükön verejtékcspepeket, verejtékcspepekből összeállított fürtöket alakított ki trébeléssel az ötvös. Egyes poharakon a verejtékcspep-fürtök ugyancsak trébeléssel kialakított, hegyükre állított rombuszokkal váltakoznak, miáltal mozgalmas, változatos felület keletkezik. Az általunk ismert irodalomban[8] mintegy 18 verejtékes pohár található. A régebbi irodalom az eredetük megjelölésére vagy nem ad közelebbi meghatározást vagy magyar, ill. erdélyi munka meghatározással nagyon tág földrajzi megjelölést alkalmaz. Két esetben származtat verejtékes poharat Nagyszébenből, de ebből az egyik esetben bizonytalan a meghatározás.[9] Az újabb irodalomban található verejtékes poharak mind debreceni eredetűek.[10] A kép tovább módosul, ha figyelmen kívül hagyjuk azokat a poharakat, ahol a verejtékcspepek mellé a rombuszokon és a lambrequinen kívül még állat-, ill. emberalakok, címerek, mellképes medailonok társulnak.[11] Az így maradó 10 pohárból 7 debreceni. Ez a kép valószínűleg torz, de a kutatás mai állása mellett egy feltevésre ad lehetőséget. További kiindulópontunk lehet a díszítőelemek milyenségét inspiráló vallási, ideológiai, esetleg történelmi háttér.[12] Itt, ebben az összefüggésben állíthatjuk, hogy a verejtékes díszítésű poharak Debrecen körül sűrűsödnek. Ennek alapján nem tű-

nik merész feltevésnek, hogy a debreceni ötvösök között keressük poharunk mesterét. Előbb azonban vizsgáljuk meg újra a mesterjelzést.[13]

A poháron látható első betűjével, sajnos elmosódó jegy (2. kép) és a K: 687 sz. jegy figyelmes összevetése a második G betűnél mutat eltéréseket. Míg a pohár jelzésénél ez a betű határozottan G-nek oldható fel, a 687. sz. esetében hajlanék ezt C-nek olvasni.[14] Megerősíti azt a vélekedésünket, hogy itt két különböző mesterről van szó, poharunk és a GG mester ismert művéről készült foto összevetése.[15] A két tárgy kvalitásbeli eltérése szembetűnő, ha összehasonlítjuk a pohár lambrequin díszítésének bizonytalankodó, határozatlan körvonalait (4. kép) és a serleg határozott formaadását, biztos vonalvezetését. Ez a tárgy valóban egy, Kőszeghy feltevése szerint[16] az erdélyi fejedelmi udvar megrendelésére dolgozó ötvös keze munkájának látszik. Ezzel szemben a pohár mestere felkészületlenebb, gyakorlatlanabb és nyilvánvalóan igénytelenebb megrendelők részére dolgozó mester lehetett, ezt látszik alátámasztani a szájpéremen olvasható későbbi polgári hangzású név is.

A 17. sz. első felében Debrecenben tevékenykedett Gyursa Gergely ötvösmester, akiről eddig csak egy Kasán fennmaradt debreceni felszabadító levél emlékezik meg[17] és a szakirodalomban eddig neki tulajdonított műveket újabban az ötvösjegy, a tárgyak stílusa és egyéb adatok alapján B. Bobrovsky Ida Csergei György váradí ötvösnek tulajdonítja.[18] A fentiek alapján úgy véljük, hogy a pohár Gyursa Gergely mint az egyetlen olyan debreceni mester műve, amely a közölt mesterjeggyel rendelkezett.

Grotte András

## JEGYZETEK

1 A pohár méretei: magasság (a hiányzó talp nélkül, szájpérem és talpgyűrű között): 155 mm, átmérő a szájpéremen: 105 mm, átmérő a talpon: 55 mm.

2 Az A 220602 sz. vételi jegyzéken. A GG monogram Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig (továbbiakban K.) 687. sz. jegye.

3 K: 687/a fedeles talpas pohár, fedelében Teleki-Vér címer. Egykor özv. Alapi Salamon Gézané tulajdonában Budapesten. Ilusztrálva a XI. táblán.

4 B. Bobrovsky Ida: A XVII. századi mezővárosok iparművészete. Bp. 1980. 94–95.

5 Uo.: 95.

6 Például a Sotheby's 1978. március 16-i londoni árverésén 132. számon: ... Transilvanian cylindrical beaker. ...

7 K. i. m. és kiállítási katalógusok (Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum régi ezüstkiállításának leíró lajstroma, Bp. 1927. A budapesti amatőr gyűjtemények kiállításának lajstroma, Bp. 1907. Magyar történeti ötvösmű-kiállítás lajstroma, Bp. 1884.).

8 I. 7. sz. jegyzet és B. Bobrovsky Ida i. m.

9 Minden megjelölés nélkül: 1884. IV. terem II. szekrény 69, 71, 72, 73, 74, 76 sz. Erdély megjelöléssel: 1927: 30, 197. sz., utóbbi azonos az 1884: IV. terem II. szekrény 70. sz.-mal (itt még minden közelebbi megjelölés nélkül).

„Magyar” megjelöléssel: 1907: 35. o. 60. sz. Ez utóbbi azonos az 1884: IV. terem II. szekrény 75. sz.-mal (itt még minden közelebbi megjelölés nélkül). Nagyszében: 1927: 34. sz. (K: 1350/a), 175. sz.

10 K: 574/c és B. Bobrovsky Ida i. m. 65, 66, 70, 71, 98, 131 sz. táblák.

11 1884: IV. terem II. szekrény 72, 73, 74, 75, 76. sz. 1927: 34., 175., 197. sz.

12 A református közösségek szigorúan meghatározták a tempomi rendeltetésű tárgyak kialakításának lehetőségeit és a közösség

részére a mindennapi használatra szánt tárgyak díszítésénél is a felesleges fényűzés kerülését írták elő. (Bobrovsky Ida: A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai. Ars Hungarica 1976. 1. sz. p. 65–70.) Ebben az összefüggésben érdekes lehet, hogy az általam képről is ismert egyetlen külföldi előfordulása a verejtékcspep fürtökből építkező ornamentikának egy svájci készítésű talpas serlegen látható (Sotheby's 1978. május 4-i londoni árverésén a 64. számon), ahol a szájpérem alatt ugyan egy leveles ág fut körbe, de az edény talpát egy hálóminta szemeiben három cspepből álló fürtök borítják. (Az angol szöveg könnyecspepeknek nevezi.) A talpas serleg itt ábrázolt típusa nálunk is elterjedt vö. B. Bobrovsky Ida i. m. 97. tábla.

13 A poháron kizárólag mesterjegy található. A magyarországi és erdélyi ötvöscéhekben a próbálás ugyan már kezdetől kötelezően előírt volt, és a külön próbajegy alkalmazása a felvidéki ötvösközpontokban már korán elterjedt (Pozsony, Nagyszombat, Kassa, Lőcse a XVI. sz. végétől, Besztercebánya, Győr, Komárom, Sopron, Rimaszombat, Selmecbánya, Késmárk, Eperjes a 17. sz. folyamán). Erdélyben és az Alföldön a próbajegy alkalmazása azonban csak a 18. sz. második felétől kezd elterjedni. (K. egyes helyei.)

14 Egészen hasonló módon korrigálja B. Bobrovsky Ida (i. m. 76–77) a K: 576 sz. jegy olvasatát, visszaállítva a második betű helyes G értelmezését. Itt jegyezzük meg, hogy a K: 567 és K: 687 jegyek között feltűnő hasonlóság látható. Az 576. sz. jegy betűi alatt levő pontokból és vonásokból álló dísz eredményezhette a 687. jegy betűi alatt látható kikopást. A két jegy azonosítása azonban további vizsgálatok nélkül egyelőre korai lenne.

15 I. 1. kép és I. a 3. sz. jegyzet.

16 Kőszeghy i. m. 113–114.

17 B. Bobrovsky Ida i. m. 76.

18 B. Bobrovsky Ida i. m. 76–77.

## KISMARTONI FESTŐK VETÉLKEDÉSE A 18. SZÁZADBAN

Köpp Keresztély, Gsettner Zsigmond és Erhardt György János kismartoni festők 1755. május 28-án panaszt emeltek Karner József remete és festő ellen, aki ez év április 16-án, a kismartoni Kálvária-hegyen telepedett le. Beadványukban, melyet Esterházy Pál Antalhoz, a hitbizomány művészetpártoló vezetőjéhez intéztek, előadták, hogy Karner József remetét Mödlingből zavarták el vad-

orász miatt, és jelenleg büntetés alatt áll; nevezett anyag és kontár festői munkákat vállal, alacsony árért, így az ő kereseti lehetőségüket súlyosan csorbítja. Ők mindhárman kismartoni városi polgárok, szerzett előjoggal rendelkeznek, a közterhekhez hozzájárulnak és a hercegi udvarnak is dolgoznak, családosak. Ezzel szemben Karner nőtlen, pénzösszegei vannak Bécsújhelyen,



orvlövész szenvedélyének hódol, és előreláthatóan nagy károkat fog okozni a hercegi erdőkben. Kéri tiltsa el Pál Antal könnyelmű festészeti műkedvelésétől, az olcsó selejtes munkáktól.[1]

A beadványt Späch János, a herceg kismartoni tisztartója kapta meg véleményezésre, aki ismerte a három mester ténykedéseit, alkotó munkáit — minek folytán művészettörténeti szempontból is figyelemre méltó okfejtéssel továbbította azt feletteséhez, Herbewiller jószágkormányzóhoz.[2] Kifejtette, hogy a festészet szabadon gyakorolható művészeti ág, és hercegi szabályzat nem jelöli meg, hogy Kismartonban [ma Eisenstadt, Ausztria], hány festő, vagy egyéb művész fejthet ki tevékenységet. Különben is a festők által viselt terhek az uradalomra nézve jelentéktelenek. Az a szakvéleménye, hogy egy új tehetséges festő nem árthat a többi, három bevált régi mesternek.

Karner egy kishölányi [Kleinhöflein, egykor Sopron vm.] uradalmi jobbagynak gyermeke, tehát nem idegen a majorátusban. Ha a többi mester szépen és jól dolgozik, felül tudják Karnert múlni. A vadorzás természetesen független a művészi hivatástól — ezért a bírság kivetése indokolt.[3] Herbewiller kormányzó, Pál Antal teljhatalmú megbízottja — osztotta az inspektori véleményt és mivel ezideig festők és egyéb művészek száma Kismarton városban meghatározva nincs, a festői mesterkedés gyakorlásától Karnert, mint hercegi alattvalót eltiltani sem lehet. Gstettner és Köpp [Koepp] neve többször szerepel az Esterházy család levéltári anyagában. Így korábban 1754. március 28-án a fraknoi kálvária 12 stációja képeinek helyreállítására kapott megbízást, a hercegi bizottságtól.[4] Később a kismartoni kastélynál a várórség épületeit festette. 1756-ban a hercegi udvarhoz tartozó szanokat aranyozta.[5] A Köpp család hasonlóképpen kapott hercegi megrendeléseket. Itt azonban az apa és fia, a tehetséges Maulbertsch tanítvány, Wolfgang együttműködve, a kismartonhegyi barokk templom mennyezetét festették.[6] Említést érdemel az, hogy a három jónévű festő közül Köpp Keresztély foglalkozására nézve műasztalos, és az elől említett beadvány időpontja előtt is versengtek egymással. Gstettner és Erhardt Köppöt is támadta, kifogásolva, hogy asztalos léte kismartoni házára festő cégről helyezett — rontva kettőjük kereseti lehetőségeit.[7] Mindhárman egyetértettek azonban abban, hogy a negyedik festő, Karner József működése elé akadályokat gördítsenek — féltve munkaalkalmaikat.

Ezt a villongást tükrözik a soron követő levéltári adatok.

## FORRÁSOK ÉS JEGYZETEK

1 [A festők beadványa:] „Hochgebohrner Reichs Fürst!

Euer Hochfl. Durchl. werden Wür in Eysenstadt Haussershafte burgerl. Mahlern in aller unterthänigkeit anzubringen necessitiret. Was gestalten daselbst in Eysenstadt zu unsern grösten praejudiz Nachtheil und allerempfindlichsten Schaden, sich ein gewesener und wegen Wildprath schüssen von Mödling vertriebener Einsiedler befindet, welcher in der Mahlerey etwas wenig erhaschet, und nun umb ein gar geringes ja spottweisses praetium allda arbeitet, und wegen diesen seinen gering und gar vilenen Werth seiner Arbeith uns allen alle Kundschaften und andere Arbeithen würklich schon abgezwicket, und noch abzuwicklen fernerhin trachtet. Wann dann nun aber Durchlauchtigster und Regender Herr anerweste drey Sesshafte Mahler mit unseren Weib und Kindern durch diesen Füscher augenscheinlich zu grund gehen müssen und verderben, die Wür doch unsere bürgerl. Onera als landts fürstl. und Herrschaftl praestanda wie willigst contribuiren müssen, Er hingegen der verjagte Aeremit ohne Weib und Kind mit seinem in Wienerstadt Banco nahmhafft anligend auf Interee habenden Capitale, von sich selbst gar wohl zu leben hat, auch so wohl Er gewester Aeremit Joseph Karner nicht allein wegen wie nothorisch in Kay. Waldt und Jäger

Ambt auch deren Forstmaistern selbst ist, dass er ein Wildtschütz seye und von darumen aus seinen Clausen zu Mödling vertrieben ist, mithin so wohl dem Landesfürsten als auch Euer Hochfürstl. Durchl. daselbst in höchst dero Jägerey Territorio befürchtend, und zu besorgend zur last liget, und sistiret, als gelanget solchen nach an Euer Hochfl. Durchl. unser unterth. gehorht billigst und flehendliches bitten Höchst dieselbte geruhen und angebohrnen Justiz Eyffer und höchst billig und Gottliebender liebe dero unterthanen und burgern disen obermelt vertriebenen Aeremitten, und nunmehr vor die Mahlerey Profession machenden Mahler Joseph Karner als einen sich selbst eintriggenden zu Eysenstadt, gnädigst anzubefehlen abzuschaffen und weitershin zu verweisen. Vor welch höchste Gnadens Deferirung Wür uns submisset zu hoher Gnaden verpflehend verharren. Euer Hochfl. Durchl. unterth. gehorhte  
CHRISTIAN KÖPP — SIGMUND GSTETTNER —  
HANS GEORG ERHARDT burger und Sesshafte  
Mahler in Eysenstadt.

(Viennae die 28, May 1755)

(MOL. Esterházy csal. hg. lvt. P. 150. 113 csomó.)

2 [Herbewiller utasítása Späch intézőhöz:]

„Dem Eisenstadter Verwalter um Bericht zu geben Und weilen keine zahl gesetzet wie viele Mahler seyn solten, od. dārffen in Eysenstadt auch sich zeiget, dass eine dem andern sein Stuck Brod nicht zu vergönnen, noch leben lass wolle, so wird der Herr seinen Bericht so abstaten, womit auch der beklagte Eremit sich ernähren können möge.

Drassburg den 1-t Juny 1755. Graff v. Herbewiller”.

3 [Späch intéző szakvéleménye:]

„Auf der eingegebene Mahler Instanz berichte ... dass die Mahlerey Ars Liberalis seye, auch die Gn. Herrsch. viel oder wenig Tolleriren kann Mithin wuste nicht, warumen die Gnädige Herrschaff einen Instanten mit der Abschaffung des gewesten Ein siedlers gratificiren solle, welcher doch auch ein Unterthans Kind von Kleinhöflein ist, und von denen Mahlern welche unter der Stadt ansessig seynd, keinen Kreutzer nutzen hat.

Ich bin der Meynung ein guten und Virtuoser Mahler wird eine solchen (wie sie selbst in ihriger Instanz anziehen) mit seiner Arbeit und Kundschaft allzeit überreffen, dass Er ihnen wenig Schaden causiren wird.

Heut habe auch mit ihme wegen den anderten Weibsbild und Kind die Sache mit ihme ausgemachet, und selbiger zur gänzlicher Abfertigung nebst ander Expensen 25 fl. behändigen lassen, wegen des Raubschiessens wie Ihre Hochgr. Gnaden ohne deme Bewuss ist, habe die Sache investigirt, aber hireinfalls keine bonification erhollen können.

Eysenstadt den 10-t Juny 1755

Johann Späch  
Verwalter”

4 Uo. P. 155. cs. 2. 323 és 348 p.

5 Művészettörténeti Értesítő I. 1955, 128.

6 Művészeti Lexikon. 2. 706 p.

7 „Gstettner Sigmund und John Georg Erhardt beede Mahler in Eisenstadt beschwären sich, wie dass der Christian Kepp sonsten seine Profession ein Tischler, bey dem Berg Calvari wohnend sich auch unterstehe einen Mahler abzugeben, und Mahler Gesellen zu halten, wie auch das Mahler Schild vor seinen Haus hangend habe, welches ihnen den grössten Ertrag und Schaden verursacht, daher solchen dieses zu verbieten, untenthänigst bitten.

Eisenstadt den 16-ten April 1755

Commission”

(MOL. Esterházy csal. hg. lvt. P. 151. cs. 3. p. 182.)

Valkó Arisztid



# AZ IDŐSEBB GRASSALKOVICS ANTAL JEGYZÉKE A BIRTOKAIN VÉGZETT ÉPÍTKEZÉSEKRŐL, 1771-BŐL

Még 1954-ben kezembe került az Országos Levéltárban a Grassalkovics-levéltár Hédervári anyagából néhány építészeti feljegyzés. A Grassalkovics-levéltár anyagának jelentős része 1956-ban elégett. Az itt közreadottakat akkoriban azért tettem felre, hátha előbukkan e tárgyban még valami: — művészettörténetileg jobban hasznosítható. Egyelőre nincs ilyen. Közlöm tehát az akkoriban lemásolt iratot. Ezt a 226 tételből álló listát a gróf halála évében állította össze, saját kezűleg. A felsorolás — mint címe is mutatja — kizárólag a birtokain álló épületeket tartalmazza. Így nem említi sem a pozsonyi, sem a pesti palotát és nem tér ki azokra az oltár- vagy templomépítkezésekre sem, amelyekhez az idősebb Grassalkovics Antal hozzájárult, vagy amelyeket éppen ő állíttatott. A listába foglalás nem művészeti, hanem inkább uradalmi célú: a luxusépítményektől a birkaakolokig mindenféle építkezést tartalmaz. Művészeti jelentősége néhány szó vagy megjegyzés: megtudjuk belőle, hogy a máriabesenyői kapucinusoknak 12 osztatú függőkertje és 3 szögletes kővekből faragott kútja volt, hogy az örkényi vendégfogadó „szinte kastélynak illő”, — s Hatvan határában a Gombossi-major „Schvajczeriának” épült volt (állat alakos kapupillérei és a fennmaradt épületek a hazai barokk majorsági építkezés bukolikus szellemű mező

gazdasági-ipari építményei, amelynek vendégfogadó része is volt) — s a mai Feldebrő altemplomát már akkor ismerték. A már folyó, illetve tervezett építkezések befejezése a fiatalabb Grassalkovics Antalra vár. Figyelemre méltó a nyitrai birtoktest kezelése. Komjáti városában a gróf 20 építkezése között említetik a régi kastély átépítése és bővítése (a 19. században az egészet átalakították), az „olasz” fákkal beültetett kert, a kórház kápolnával és persze a templomok (egyik csak külső renoválás). Ürményben a Beleznay-kúriát újjáépítette meg a földesúr. Valójában földesúri lista: a templomokon és plébániaházakon, valamint a kastélyokon kívül csupa haszon-célú épület: csak Hatvanban említi az árvaházat (amelyet rövidesen a posztómunkásoknak adnak át) s a komjáti kórházat — több szociális célú mű nincs, se iskola (kivéve a lovakét), se menház. Az újonnan telepített helyek földesúri építményeinek sorrendje: templom, paplak, kocsmá, vagy ha nagyobb, vendégfogadó. A latin építészeti fordulatok e tárházában a fornix graeci vagy graecorum = üzlethelyiség. A kezdetben feltüntetett építési költségek hozzávetőlegesek — ezek a későbbiekben elmaradnak.

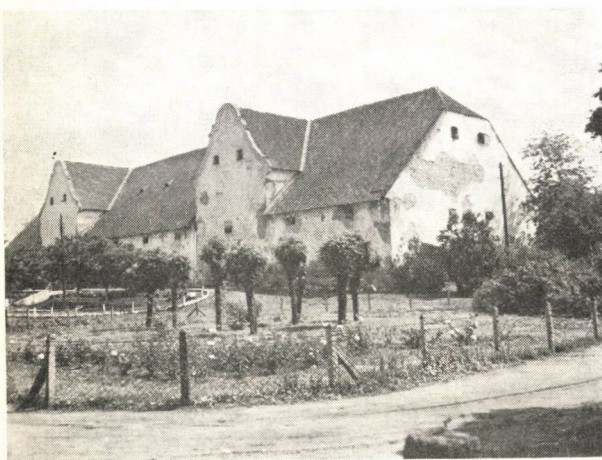
Connotatio Specifica Omnium Aedificorum, in Dominiis meis, per me positum et sumptuum, in eadem impensorum

## In Dominio Gedellő

1. Castrum Gedellő cum Ecclesia et sen/s mobilibus: Horto arcensi suis Solaris Tabernaculis, Statuis, Fontibus Salientibus, Italicarum Arborum Conservatoris; Stabulis et scola Equestri etc. 300 000
2. Allodium huic punctum cum Horreo murato superne Pranasrum continent', et cincturos muratos fontibus, stabulis fornitis pro 60. Vaccis 25 000
3. Domus Atricum cum Piscina fonte, et stabulis contiguus Hospitum 5 000
4. Braxatoricum cum Userma cremati, et Allodio Porcorum 20 000
5. Domus Vietoris, et Arculary, cum conservatoris Vasorum et coherentibus Stabulis Bubalorum 3 000
6. Casarma Pranaterrorum Arcensum 1 000
7. Hortus Culinaris cum Domo Hortulani, Tabernaculo Salis columnae, Conservatoris et cellaris Hortensibus, Vivario Piscium et horum cincturis muratis 20 000
8. Domus Inspectoris formicatota (sic!) cum Granario sub tecto 5 000
9. Domus Rationistae cum carceribus, supernis et infernis 4 000
10. Domus Frumentarij 5 000
11. Diversorium Domine in statu suo saltem moderno cum Poenice et cubiculis tam Rasciani, quorum Chirulgi externis 4 000
12. Domus Rotary, et Epiphany 1 000
13. Domus Fabri Serary et Ferary 1 000
14. Domus Lanionis cum Laniena et Stabulo 1 000
15. Educillum extra Oppidum 3 000
16. Pontes lapidei in vvs regy 2. Tertius in horto ferarum cu 100
17. Domus 2. Custodis Ferarum et Fasianorum 600



1. Az örkényi (egykori) vendégfogadó, átalakított emeleti ablakkal. 18. század harmadik negyede



2. A hatvani-gombospusztai major magtára, 1762



18. Domus Vinaria cum solemnibus cellario sub vinea Dominali cum solemnibus Viss. 12 000
19. Statua B. V. Maria in Foro  
In Dominio Gedellő
20. Molae 2. lapideae una 3. altera 2. rotarum cir 6 000
21. Ovile pro 1000 Ovibus exarenatis
22. Vivarium Platicerotum et Hortus Fasianorum
33. (Tévesen 23. helyett) Piscinae ad ipsos Molas  
In Besnyő
24. Capella Lauretana B. Mariae V. et huic puncta Ecclesia major, sub Catacumba et Familiae Chripta: sub Capella vero pro Capucinis altera Ibidem conventus P. P. Capucinatorum sollemnis, cum 12 Hortulis pensilibus, et subterraneis conservatoris Allodio, stabulo, cursuli Horto amplo culinari, Vineae laterali et 3. Fontibus ex lapide quadrato erectis. que omnia constituerunt ad minimum 60 000
- In Issaszegh
25. Ecclesia per me restaurata ampliata
26. Parochia et Diversorium
- 27.
28. Molae 3. simplices singula 2. Rotarum  
In Csiktarcza
29. Domus Educillaris cum Cellario fornito 300
- In Kerepes
30. Ecclesia antiqua in colle restaurat. et ampliata
31. Ecclesia alia meditullio Pagi excita
32. Diversorum ibidem
33. Granarium recipiens in  $\frac{m}{15}$  Me/  
In Csömör
34. Ecclesia nova
35. Domus Spani murata
36. Domus Educillaris
37. Domus Opilionis cum Ovili oeconomico pro 1000 Ovibus  
In Dunakeszi
38. Ecclesia nova
39. Parochia nova cum Stabulis etro (?) totaliter fornita
40. Educillum in Pago  
Educillum ad Trajectum Danuby
41. Fornax latericia cum suis horreis  
In Sződ
42. Ecclesia nova  
In Dominio Gedellő
43. Parochia nova et fundata
44. Diversorium in Pago
45. Aliud extra Pagum
46. Domus Opilionis Arenadatoris
47. Mola lapidea duarum contignationum 3. Rotarum. Altera duarum  
In Mácsa
49. Ecclesia restaurata, ampliata, et nova turris erecta
49. Parochia nova murata totaliter fornita
50. Domus Educillaris
51. Domus Spani erecta
52. Ustrina Cremati murata cum 3. cacabis  
In Szent-Miklós
53. Domus Educillaris in Pago
54. Molae duae singula 2. Rota  
In Sido
55. Molae 2. sing. 2. Rotarum
56. Domus Educillaris  
In Ecser
57. Ecclesia nova
58. Parochia nova, et fundata
59. Domus Educillaris murata
60. Domus Opilionis, et Ovile ordinarium pro 600. ovibus  
In Soroksár
60. Ecclesia solennis nova
61. Parochia duarum contignationum nova
62. Domus Spani  
In Praedio Vecsés
63. Diversorium cum Stabulis fornitis
64. Fons ex quadratis lapidibus  
In Praedio Kakucs
65. Allodium magnum quadgrangulare cum cincturis muratis
66. Domus Dominalis 2. contignat;
67. Granarium 4. Pavimentor
68. Stabula ampla fornita
69. Domus Spani, et Mercenariorum
70. Domus Educillaris
71. Fornax Tegularia
72. Ovile pro 1000. Ovibus  
In Hartyán neo. impop
73. Domus Educillaris murata  
In Eörkény
74. Diversorium 2. Contignationum instar Castelli cum stabulis amplis fornitis
75. Capella publica
76. Ovile penes Diversorium cum Stabulis pro 1000. ovibus
77. Ovile aliud in Campo pro 1000 ovibus  
In Praedio Sz: György
78. Diversorium
79. Ovile pro 1000 ovibus
80. Domus pro Spano et Boariis Allodialibus  
In Dominio Hatvan  
In Opp: Hatvan
1. Ecclesia solennis nova
2. Parochia, et Schola 2. contig
3. Castellum amplum cum suis Areis, et Hortis
4. Domus Provisoris
5. Domus Racionista'
6. Domus Teloniatoris
7. Domus Lanionis cum Laniena
8. Diversorium 2. contignationum cum stabulis fornitis
9. Braxatorium cum Ustrina Cremati 6. cacaborum, et Granarium sub tecto
10. Domus ampla Fabricae Panni totaliter fornita
11. Domus Tinctoria solennis cum habitatione Tinctoris
12. Domus Rasoris Panni
13. Domus Orphanotrophii nunc sodalium Pannificium
14. Domus Tracterii
15. Domus Hortulani
16. Fornix Graeci cum Habitatione
17. Hortus magna in parte muro cinctus
- 18.
19. Pontes murati 3. cum Aggere per Zagvyam
- 20.]
- Extra Oppidum
21. Domus Educillaris Kis-Hatvan nuncupata
22. Allodium Vaccarum Gombossienne, seu Schwajczeria solennis fornita in 28. Columnis Lapideis pro 120 Vaccis cum commoditatibus Spani, Svaiczerei, Boariorum, et cubiculis pro diversione Domini.
23. Horreum lapideum, et superne Granarium Schwajczeriae contignum
24. Stabula Equati Horreo contigna/ cum commoditatibus Stabuli Praefecti, et Equati curatoris
25. Ingentes horum omnium Areae muro cinctae
26. Remotius Ovile solenne pro 1000; Ovibus cum commoditatibus Opilion:
- In Csány
27. Diversorium muratum et commodum
28. Ovile extra Pagum pro 1000 Ovibus cum Opilionis commoditatibus  
In Lőrinczy
29. Ecclesiae reformatio adhuic restans
30. Parochia 2. contignationum novissime aedificata
31. Domus vasta pro fabrica Panni Gansapeaoei destinata
32. Educillum ad Viam Regiam in fine Pagi
33. Educillum aliud in Pago
34. Mola in Fluvio Zagvy 2. Rotarum  
In Szántó



35. Domus Educillaris  
In Abcz
36. Ecclesia per me ampliata, fornita cum nova Turri
37. Diversorium
38. In Vinea Dnali Vinarium solenne  
In Fancsal
39. Domus Educillaris  
In Selp
40. Domus Educillaris
41. Mola 2. Rotarum

- In Dominio Hatvan  
In Boldogh
42. Domus Educillaris murata  
In Dány
43. Ecclesia nova
44. Parochia nova
45. Domus Educillaris murata
46. Fornax Lateritia  
In Hévéz—Gyürk
47. Domus Educillaris in Pago
48. Diversorium extra Pagum  
In Bagh
49. Parochia nova
50. Ecclesia reformatio restans
51. Domus Educillaris in Pago
52. Diversorium commodum extra Pagum
53. Mola farinacea, et Fulonaria ordinaria
54. Virarium, seu Hortus cervorum; alter Aprorum

- In Dominio Bajensi  
In Oppido Baja
1. Ecclesia Parochialis cum concursu meo erecta
2. Ecclesia Franciscanorum, cum principali concursu meo erecta
3. Castellum Dnale quadratum cum Horto adjacente, ex pluribus partim Inscriptionalibus, partim Censualibus Domibus exolutis constitit circ ( )
4. Allodium vicinum quadratum ex Domo Vinaria Torculari, commoditate Vietoris, et stabulis fornitis constans
5. } Diversoria duo
6. }
7. }
8. } Domus Lanionis cum Laniena, et aliae 3. ibidem
9. } Lanienae
10. }
11. Braxatorium duarum contignationum superne Granarium cum Ustrina Cremati
12. Diversorium Angeli in Curia olim A: Eppali
13. Ibidem Laniena
14. Ibidem Granarium magnum  
In Vaskut (neo impoṽti)
15. Ecclesia nova
16. Parochia nova
17. Diversorium
18. Domus Graeci cum Fornice  
In Bath-Monostor
19. Ecclesia nova
20. Parochia nova
21. Domus Educillaris
22. Apiarium  
In Gara
23. Diversorium cum Laniena  
In Bikics
24. Diversorium
25. Mola cum agere Piscinae  
In Sz. Ivány nunc acquisito
26. Ecclesia
27. Parochia } aedificanda
28. Diversorium }
29. Totus Pagus reformandus  
In Tataháza neo-impop
30. Ecclesia } aedificanda
31. Parochia }
32. Domus Educillaris erecta  
In Mélykút
33. Ecclesia nova

34. Parochia nova
35. Diversorium
36. Ovile ordin: pro 1000 Ovibus erect.  
In Borota
37. Diversorium
38. Domus Spani  
In István Megye
39. Allodium Ovile pro 1000. ovibus cum suis Fontibus

- In Dominio Döbrő  
In Opp. Gyöngyös
1. Castellum Dominale 6. Fornices Graecorum continens cum suis cincturis muratis, et Horto adjacenti
2. Diversorium in medio Oppidi
3. Laniena
4. Domus olim Braxatorialis extra Oppidum
5. Mola antiqua  
In Nagy-Döbrő
6. Ecclesia ampliata veteri catacumba excepta pro Crypta relicta, fere totaliter nova
7. Parochia nova
8. Diversorium cum Laniena
9. Domus Rationistae  
In Al-Döbrő neo impop.
10. Ecclesia nova
11. Diversorium cum Laniena  
In Kompolt neo impop.
12. Ecclesia nova
13. Castellum cum coerente Allodio et stabulis fornitis solennibus
14. Diversorium  
In Káll neo impopul.
15. Ecclesia nova
16. Parochia nova
17. Diversorium
18. Domus Lanionis cum Laniena
19. Mola 3. Rotarum Lapidea  
In Nagy Ut
20. Diversorium erectum  
Nb. Reliqua in residuis Bonis Aedificia Filius facit

- In Dominio Komjáthy }  
In Opp: Komjáthy }
1. Ecclesia Parochialis nova
2. Parochia 2. contignationum
3. Ecclesia externa SS. Petri, et Pauli
4. Calvaria ibidem
5. Castellum Dnale antiquum reformatum, et duplo / anctum
6. Braxatorium 2. contig. novum
7. Allodium ex solidis materialibus totaliter novum
8. Conservatorium Italic: Arbor:
9. Mola 6. Rotarum cum suis canelibus sumptuosa
10. Horreum solenne; Granarium superne continens  
circ/  $\frac{m}{10}$  Metr: recipiens
11. Domus Provisoris cum adjuncta Ustrina Cremati
12. Domus Vietoris cum conservatoriis Vasorum
13. Domus Boariorum
14. Hospitale cum sua capella pro 12 Mendicis furnitum, et fundatum
15. Diversorium in fine Oppidi
16. Granarium in superiori fine Oppidi
17. Mola superior ord: 2. Rotarum
18. Domus Teloniatoris
19. Educillaris Domus in Campo ad Viam E. Ujvariense
20. Domus Vinaria cum amplis cellaris  
In Csornok
21. Diversorium in meditulo Pagi ex ruderibus veteris castelli formatum
22. Pons circiter 30 Org (longus per Fluvium Czétén erectus, et Aggeres cum intermediis Pontibus atq) Via directa formata
23. Hortus Phasianorum cum Domo Venatoris 2. contig).
24. Domus Teloniatoris
25. Domus Vinaria cum amplo Cell.



- In Praedio Keszy  
 26. Domus Educillaris, et Mola i. Rotae, cum Aggere  
 27. }  
 28. } Ovilia 4. separata, singulum pro 1000 Ovibus  
 29. }  
 30. }  
 In Tarány  
 31. Domus Educillaris  
 32. Domus Opilionis cum Fonte Lapideo, et Ovili pro  
 600. Ovibus  
 In Opp. Ürmén  
 33. In Curia olim Beleznaiana Domus ejusdem penitus  
 desolata reaedificata. . .

(Kisebb lapon összegezés betéve:)

Summarius Extractus

Omnium Aedificiorum, in Dominiis meis, propriis sumptibus erectorum.

In Dominio	Gedellő	N <sup>o</sup>	80
	Hatvan	N <sup>o</sup>	54
	Baja	N <sup>o</sup>	39
	Döbrő	N <sup>o</sup>	20
	Komjáthi	N <sup>o</sup>	33
Summa		N <sup>o</sup>	226

Mojzer Miklós

## ÚJABB ADATOK HEGEDÜS BÉLA KÉPEINEK SORSÁRÓL

Bajomi Lázár Endre írása, illetve az ezt kiegészítő Körner Éva által írt tanulmány után, melyek a Művészettörténeti Értesítő 1982/3. számában jelentek meg, úgy tűnt, hogy Hegedüs Béla pályájával, képeinek sorsával kapcsolatban nem remélhetünk újabb információkat.

Az 1983-ban Bán Béla hagyatékából előkerült levél ugyan nem változtatja meg alapvetően a Hegedüs-képek utóéletéről eddig tudottakat, de mivel új támpontokat adhat a további kutatásoknak, indokoltnak látjuk közlését. (A kézirat dr. Csillag János tulajdonában van.)

A levél:

948. II. 26.

Kedves Pista

Kicsit szégyellem magam, de asokszaladgálni való és igyekezetem, hogy újra beilleszkedjem a hazai életbe, megakadályozott abban, hogy leüljek és írjak Nektek. Azt hiszem már előbbi mondatomból is kiveszed, hogy itt is nehéz küzdelmet kell folytatni az életért, a nyugodt munkáért.

Sokat dolgozom, de keveset termelek, igyekszem a párisi tanulságokat leszűrni. Októberre tervezek itthon kiállítást s utána megpróbálok néhány hónapra Párisba is kijutni. Bár nagyon nehéz lesz, miután látom, sok barátom, akik még előttem tervezték párisi utazásukat s még mindig itthon vannak — és csak romlik a helyzet

Az Európai Iskola erősen tevékenykedik, bár az utóbbi időben főleg irodalmi téren. Nagy előadássorozat volt a korszemről, amelyen Horányi professzortól kezdve Kassáig, sőt Marcel Jeanig, sok kiváló előadó vett részt. Képzőművészeti fronton a fiatalok részére rendezett az Eur. Isk. kiállítást, amelynek résztvevői 18—26 évesek voltak és főleg az absztrakciót művelték. Rövidesen Eur. Isk. tagkiállítás is lesz, amelyre természetesen megszerezünk Pesten lévő néhány művet is. Erről eszembe jut (sic!) rövid beszélgetésünk egy szűkebbkörű pesti kiállításokról. Jó lenne, ha ezt a kiállítást realizálhatnánk, tekintettel arra, hogy tudtommal egy szélesebb kiállítás nyílik itt rövidesen a párisi festők, szobrászok műveiből. Ezt a kiállítást — a szűkebbkörűt — és ezalatt természetesen a párisi magyar művészek legjavát értem, az Európai Isk. rendezhetné.

Bizonyára a márciusi magyar vonattal jön a nagy kiállítás anyaga, arra kérlek segítsetek nekem abban, hogy Hegedüs Béla, a francia-német háborúban meghalt kitűnő festő műveit szintén (áthúзва) a többi képpel együtt hasonló gondnal hazahozathassuk. Ti. Bálinttal együtt megnézve Párisban képeit, nagyon fontosnak tartjuk, hogy itt bemutathassuk műveit. Hegedüsével le tárgyaltunk mindent, a Szakszervezettől kapunk kiállítási termet és a mártír kiállításorozatban akarjuk kiállítani közvetlenül a párisi kiállítás után. Kandó Atát és Strémit kérem meg, hogy az anyagot a vasúthoz elszállíttassák. A szállítási költségeket a Szakszervezet fizeti

a Kultuszminisztériumnak erre megszavazott összegéből. De sajnos csak itt tudjuk kifizetni, ezért arra is kérlek, ha egy mód van, próbáljátok megszavaztatni a Magyar Házal, kölcsönképpen (Bán kiemelése) ezt az összeget.

Gondolom azóta Te is sokat dolgoztál, de sajnos nem ugorhatok ki Montrougeba, hogy lássam. Elfog néha a vágy Páris után máris és nagyon kíváncsi vagyok milyen kiállításokat mulasztok el.

Madamenak kézsókom, remélem a márciusi vonattal mindannyian Pestre jönnek és a két kislány is összeismerkedhet.

Hajdud, Verát üdvözlöm, rövidesen nekik is írok  
 Minden jót kívánok, előzetes köszönet

szeretettel üdvözöl  
 Bán Béla

A levél címzettje Beöthy István. Az ma már megállapíthatatlan, hogy Bán végül is elküldte-e neki a levelet, erre vonatkozóan Mme. Beöthy nem tudott felvilágosítással szolgálni.[1]

A levélben szereplő eseményeket többé-kevésbé azonosítani lehet. Az említett előadássorozat pontos címe: „A modern szellemiség” volt 1947—48 fordulóján, a „Fiatalok” kiállítását 1948. jan. 25—febr. 8 között rendezték meg az Európai Iskola Üllői úti helyiségében. A tervezett „tagkiállítás” „Mi magunk” címen 1948. máj. 9-én nyílt meg. A párizsi csoport „szélesebb” kiállítása 1948. márc. 20-án került megrendezésre a Szabadszakszervezet Andrassy úti kiállítótermében. A „szűkebb” kiállítás végül is csak terv maradt, ellenben 1948. augusztusában nagyszabású kiállítást rendeztek a Nemzeti Szalonban a párizsi magyar csoport, francia és spanyol köztársasági művészek (tbk. Picasso, Braque, Rouault) részvételével.[2]

Ami a levél Hegedüs Bélára vonatkozó részét illeti, kiderül belőle, hogy Hegedüs képeinek nagy része túlélte a háborút, sőt, egy kisebb kiállításra való kollekció volt ekkor (1947-ben) az özvegy birtokában. (Bán és Bálint Endre ugyanis 1947-es párizsi ösztöndíjuk idején látogattak meg Hegedüsét.) Azt sajnos nem sikerült kiderítenünk, hogy a képek végül is odakerültek-e a márciusi magyar vonatra: a gondozásukra Bán által felkért művészek közül Strémi István időközben elhunyt, Ata Kando pedig már nem emlékszik a dologra.[3] Tény viszont, hogy az említett mártír művészek kiállításorozatában meghirdették Cserepes István, Hegedüs Béla és Schnitzler József kiállítását. Már az időpont is ki volt tűzve: 1948. máj. 15—24, a Szabadszakszervezet emeleti termében.[4] A sajtóból azonban kiderül, hogy ezen a bizonyos II. mártírkiállításon Hegedüs helyett Kondor György művei szerepeltek.[5]

Igy valószínűsíthető, hogy Hegedüs képei végül is nem érkeztek meg Magyarországra. További sorsuk egyelőre ismeretlen, bár Mme. Beöthy levelének passzusai:



„...itt-ott mostanában feltűnik egy-egy képe, ami kétségtelenül egészen zseniális a korához — s az utóbbi 8—10 évben nem is hallottam olyanról, ami eladó! —” újból felkeltették a reményt, hogy valamikor még fel-

bukkanhatnak. S akkor talán már érdemben foglalkozhatunk Hegedüs eddig csupán szórványos híradásokról ismert művészetével is.

*György Péter—Pataki Gábor*

#### JEGYZETEK

- 1 Mme Beöthy levele a szerzőkhöz, 1983. dec. 12.
- 2 Ennek a kiállításnak az anyaga valószínűleg megegyezik az 1947. júl. 9—16 között Párizsban, a Galerie J. Bucher Myrborban a spanyol gyermekek javára rendezett kiállítással.

- 3 Ata Kando levele a szerzőkhöz, 1983. dec. 23.
- 4 Szabad Művészet 1948/4. (Kiállítási naptár.)
- 5 Szabad Nép, 1948. máj. 22.



## AZ ÉPÍTÉSZ RAFFAELLÓRÓL A JUBILEUMI ÉV ALKALMÁBÓL

Raffaello ötszázéves születési évfordulója alkalmat adott arra, hogy az életmű egyes alkotásait, problémáit újra vizsgálják és a róla kialakult képet módosítsák, új színekkel gazdagítsák. A legnagyobb hatású események természetesen a Raffaello-emlékbizottság védnökségével több olasz városban megrendezett kiállítások voltak.<sup>[1]</sup> A tudományos kutatásnak pedig a különféle kongresszusok, tanácskozások biztosítottak fórumot.

A legjelentősebb, római Raffaello-kiállítást — amely kizárólag építészeti tevékenységével foglalkozott — az 1983 márciusában Rómában tartott kongresszus készítette elő. A Vatikáni Múzeum és a Bibliotheca Hertziana által rendezett tanácskozás programja két részre oszlott, az elsőben a raffaellói festészet egyes területeit vizsgálták, a másodikban pedig építészeti oeuvre-jét.<sup>[2]</sup>

A festészeti előadások nagy része a falképekkel foglalkozott, referátumok hangzottak el a Stanza della Segnatura freskóiról (H. Pfeiffer, E. Schröter és M. Winner), a Stanza d'Elidioról (J. Shearman, J. Traeger és P. L. de Vecchi), a Stanza dell'Incendioiról (J. Jacoby, F. Mancinelli és A. Nesselrath), a vatikáni palota egyes, a Raffaello-műhely által készített részeitől (N. Dacos a Loggiatáról, B. Davidson a Loggiák dekorációjáról), valamint a Villa Farnesina falképeiről (M. Marek, K. Oberhuber, Ch. Thoenes). Kevés idő maradt néhány festmény megvitatására (Mária megkoronázása — S. Ferino Pagden, Trasfigurazione — B. A. Brown, M. Calvesi) és egyéb témákra (faliszőnyegek: H. Harprath, Raffaello és a kritika: G. C. Argan, valamint A. Chastel: „Égi és földi szerelem”).

A múlt századi és a századforduló idején megjelent művek az életművet általánosságban, illetve főleg a festészetet előtérbe állítva tárgyalják, néhány építészetére koncentráló publikáció kivételével.<sup>[3]</sup> Századunk első felében sok reneszánsz építészettel, illetve magával Raffaelloval foglalkozó mű tárgyalja építészetét. A kutatásnak új lendületet adott a Raffaello életére vonatkozó Golzio-féle dokumentumgyűjtemény (1936).<sup>[4]</sup> A harmincas években megjelent A. Venturi monumentális sorozata,<sup>[5]</sup> valamint S. Örtolani<sup>[6]</sup> és O. Fischel<sup>[7]</sup> monográfiái is kitérnek Raffaello építészeti munkásságára, majd az ötvenes és hatvanas évek összefoglaló művei után 1968-ban az új kétkötetes Raffaello monográfiában G. Marchini ír építészetéről.<sup>[8]</sup>

A hatvanas évektől kezdve egyre több részlettanulmány jelenik meg egyes épületeivel kapcsolatban<sup>[9]</sup> s J. Shearman tollából egy hosszabb, építészeti munkásságát tárgyaló, jelentős írás is.<sup>[10]</sup>

1973-ban látott napvilágot C. L. Frommelnek a római érett reneszánsz palotaépítészetet tárgyaló nagy műve,<sup>[11]</sup> amely részletesen feldolgozta a Raffaello által tervezett paloták (a római Pal. Alberini, Pal. Branconio dell'Aquila, Pal. Brescia, Chigi-istálló, Raffaello háza a Via Giulian és a firenzei Pal. Pandolfini) építéstörténetét. A következő évben született meg S. Ray „Raffaello az építész” című monográfiája.<sup>[12]</sup> Ennek I. fejezete (Építészet, ideológia és nyelv Raffaello gyakorlatában) új szemszögből vizsgálja építészetét. Az egyes művekről szóló II. fejezetben bizonytalanul körvonalazódnak az életmű határai, az eldöntetlen és hagyományosan neki attri-

buált épületek mellett a már bizonyosan nem Raffaellónak tulajdonítható Pal. Caffarelli-Vidoni is szerepel. A függelékben található analitikus műjegyzék azonban igen kimerítő és szabatos.

A következő években egyre intenzívebb kutatás folyt egyes épületekkel kapcsolatban (elsősorban a Villa Madama és templomai kerültek előtérbe).<sup>[13]</sup>

Ilyen előzmények után nyílt 1983 januárjában Raffaello művészetének korai szakaszáról kongresszus Washingtonban,<sup>[14]</sup> majd tavasszal került sor a római kongresszusra, ahol a világ legnevesebb 35 Raffaello-specialistája tartott előadásokat. (A kongresszus „aktái”-t megjelentetik.) Annak a döntésnek helyességét, hogy a kongresszus egyik felét teljesen az építészet témakörére fordítják, az eredmények igazolták: a Raffaello-kongresszusról szóló beszámolók ezt a részét minősítik igazán hasznosnak és újat hozónak,<sup>[15]</sup> s ez végérvényesen megerősítette az önálló „Raffaello építésze” kiállítás létjogosultságát. (Mivel a kiállítási katalógus megfelelő fejezeteit ugyanazok írták, akik a kongresszuson előadást tartottak róla, az egyes előadásokat a katalógusnál fogjuk ismertetni, esetleg megemlítve, hogy milyen változás játszódott le az illető szerző felfogásában.) A kiállítás tehát ideális módon már az új kutatások és a kongresszuson lefolyt viták eredményeire támaszkodott.

A „Raffaello architetto” kiállítást a Campidoglio, a Palazzo dei Conservatori és a tér felé eső tíz, I. emeleti termében rendezték. A kiállítás feltétlenül nyert vele, hogy ilyen szép, gazdag dekorációjú termekben rendezték, ám az épület-interieurok hatását a kiállítás modern, zsúfoltan elhelyezett vitrinjei lerontották.

A teljességre törekedő kiállítás óriási anyagot mutatott be: szinte minden, Raffaello építészetével kapcsolatos rajzot, archív fényképet, dokumentumot összegyűjtöttek a kiállítás rendezői (amelynek tudományos bizottsága és a katalógus gondozói Frommel, Ray és M. Tafuri voltak). Ezt az anyagot fotogrammetriai és műszaki felmérések, rekonstrukciós rajzok és makettek egészítették ki, amelyek nagy része a kiállításra készült. A kiállítás színvonalához méltó katalógus a neves Electa cég kiadásában jelent meg, s mind tartalmában, mind kivitelében reprezentatív: tudományos apparátusában, terjedelmében, illusztrációs gazdagságában az eddigi legteljesebb Raffaello építészeti monográfia.<sup>[16]</sup> Megjelentetéséért a legjobb olasz, német, valamint angol Raffaello-kutatók fogtak össze.

A katalógus első részében (J. Shearman rövid cikkén kívül) a kiállítás három fő szervezőjének tanulmányát olvashatjuk. Frommel írásában<sup>[17]</sup> a katalógus második részében egyenként tárgyalt művek közötti kapcsolatokat vizsgálja, a festészetében megjelenő építészeti elemek és az épületek összefüggését az életmű folyamatában, valamint Raffaello építészetének két legfontosabb meghatározó tényezőjét: Bramantéhoz és az antikhoz való viszonyát.

Ray<sup>[18]</sup> Raffaello építészeti személyiségét tárgyalja a kultúrához való viszonyában, amely paradox és rejtélyes. Paradox, mert építészeti hírneve kisebb mint a festészeti, holott életének legtermékenyebb utolsó, időszakában az építészet foglalkoztatta elsősorban, és ő volt az



1515—20-as évek között a nyugati építészet centrumának, Rómának legnagyobb építészé (ahogyan a pápa breveje ezt kijelenti). Rejtélyes is, mert építési életművét nehezen lehet feltárni, nemcsak azért, mert sok épületét átépítették az idők folyamán, hanem mert (szemben a legtöbb reneszánsz építésszel) csak néhány építészeti rajza maradt ránk, s a legtöbb épületéről munkatársai nemegyszer nem teljesen hiteles vázlataiból kell fogalmat alkotnunk. Érdekes a Ray írásának végén található összeállítás, amely a vele kapcsolatban álló irodalmi kultúra néhány alakját és egy megbízóját tárgyalja, Raffaellohoz való kapcsolatukban. (Baldassarre Castiglione, Pietro Bembo, Fabio Calvo, Andrea Fulvio ill. Agostino Chigi.)

Tafuri tanulmánya [19] Raffaello építészeti tevékenységének hátterét: a cinquecento elejének Rómáját, és a pápák urbanisztikai törekvéseit mutatja be, amelyekkel a város régi fényét akarták újjáéleszteni. Igen érdekes és szemléletes az (a kiállításon is szereplő) két várostérkép, amelyek közül az egyik II. Gyula és Bramante, a másik pedig a Medici X. Leó pápa építészeti tevékenységét ábrázolja.

A katalógus második fejezete az egyes alkotásokat tárgyalja, majd a harmadik fejezet „Raffaello és az antikvitás” címet viseli. A kiállításon a sorrend más volt, itt ugyanis az első két teremben Raffaello épületábrázolásokat tartalmazó festményeit állították ki, majd (a harmadik teremtől az ötödik első feléig) az antik művészettel való kapcsolatát mutatták be, s csak ezután következtek az egyes művek. A katalógus középső fejezetében minden műnél először egy általános ismertetés, majd az egyes kiállítási tárgyak leíró jegyzéke következik, bibliográfiával. A művek között szerepel néhány olyan épület is, amelynek Raffaellótól származó voltát eddig fenntartással fogadták (S. Eligio, Pal. Alberini), ám a legutóbbi kutatások szerint nagy valószínűséggel neki lehet tulajdonítani, és végleges kizárára került több másik (Sta Maria in Domnicánál való közreműködése, Pal. Vidoni-Caffarelli, Pal. Ossoli). A legelső alfejezet a néhány kiállított festményen, rajzon megjelenő építészeti részleteket ismerteti, ezek csak kis részét képezik az életmű ilyen-fajta alkotásainak, a kiállításon a többi csak reprodukciókon szerepelt.

Ray bevezetője után (A. Chiginek készült munkák) E. Bentivoglio ír a Cappella Chigiről. [20] A katalógusba terjedelmi okok miatt, sajnos, nem kerültek be azok a tavalyi előadásán ismertetett részletmegállapítások (pl. Lorenzetto hiányzó bronz sírdomborműveiről), amelyek főleg a kápolna festészeti-szobrászati dekorációját érintették. [21]

A Sant'Eligio templomról S. Valtieri tollából olvashatunk értékelést. [22] Ő „fedezte fel” újra azt a Baldassarre Peruzzitól származó rajzot (UA 428v), amely az eredeti raffaellói elképzelés szerinti szabadonálló, latin kereszt alaprajzú templomot ábrázolja. Raffaello szerzősége (amelynek Sallustio Peruzzi rajzának felirata a bizonyítéka) most már szinte általánosan elfogadott, habár A. Nesselrath újra Bramantétól származó alapelképzelésként akarta e művet értékelni. [23]

A Palazzo Brescia a tavalyi kongresszuson nem került tárgyalásra, most a katalógusban Frommel ír róla, [24] amelyben könyvéhez képest [25] lényeges újdonságot nem ad, legfeljebb — stíluskritikailag — még egyértelműbben tartja Raffaello alkotásának.

A firenzei San Lorenzo homlokzatára készített Raffaello-tervet Aristotile da Sangallo (?) rajzából ismerjük. Ez alapján készült Frommel rekonstrukciója. A kiállítás Giuliano da Sangallo három tervét és egyéb analógiákat is bemutat (az utóbbiak sajnos nem kerültek a katalógusba). Erről a tervről, a római San Giovanni dei Fiorentini pályázatáról (amelynek újabban eddig nagy irodalma van), [26] a Piazza del Popolo obeliszkjéről, valamint Raffaellónak a via Giulia-ra tervezett házáról [27] M. Tafuri írt a katalógusban.

P. N. Pagliara tartott jelentős előadást a kongresszuson a Pal. Branconioról és a Pal. Alberiniről. [28] Mindkét palota építéstörténetét az adatok és az egykorú ábrázolások újbóli, beható vizsgálatával új megvilágításba

helyezte. A Mellon-vázlatkönyvben található, a két palotára vonatkozatható rajzokat Raffaello tervei másolataiként értékelte, a Pal. Arberininél pedig Raffaello közreműködését Frommel könyvével [29] szemben korábban, 1514—15-re teszi! A katalógusban ő írt erről a két palotáról, valamint egy rövid fejezetben a firenzei Pal. Pandolfiniról is. [30]

A katalógus következő része a Szent Péter-templommal foglalkozik. [31] A kiállítás és a katalógus egyik legjelentősebb újdonsága a Frommel által írt (ill. tavaly előadott) új építéstörténet, amely lényegesen bővíti eddigi ismereteinket. Három építési periódust különböztet meg, az elsőt, amelyet Serlio publikált és 1514-re datálható, a második, sokkal összefogottabb tervet, amelynek másolata a Mellon-vázlatkönyvben található (1517) és a harmadik, a rivális és munkatárs ifj. Antonio da Sangallo tervével szoros kapcsolatban álló alternatívát 1519-ből. A kutatás legkézzelfoghatóbb eredménye a három tervfázis rekonstrukciós rajza (alaprajz, oldalhomlokzat és metszet), amelyet Frommel útmutatásai alapján E. von Branca és G. Kohlmaier készítettek. [32] Frommel (aki egyébként a jelenlegi kiállításhoz a legnagyobb részt vállalta) az utóbbi években több tanulmányt publikált a San Pietro építéstörténetével kapcsolatban, [33] így joggal várhatunk tőle egy komplett monográfiát az épület reneszánsz periódusáról.

Ugyanő adott elő a Villa Madamáról. [34] Ez a Raffaello-épület volt talán a legnépszerűbb az elmúlt évek kutatásai során, hiszen sokan (többek közt D. R. Coffin, P. Foster, Frommel, R. Lefevre, Ray, Shearman) publikáltak róla, mégis a tavalyi kongresszuson Frommel saját korábbi cikkéhez [35] (1975) képest is új eredményekkel lepte meg hallgatóit. A San Pietrohoz hasonlóan itt is a tervek alapján vázolja az épület építésének folyamatát: négy tervfázist különböztet meg. Ezt az interpretációt az utána előadó H. Burns nem tartotta elfogadhatónak, mert az UA 273 és 314 számú rajzokat azonos időkből származó változatoknak tartja, és egyébként is jobban megfontolandónak véli az alternatív tervek reneszánsz kori sajátosságát. [36] Frommel a korábbi értékelésekhez képest ifj. Antonio da Sangallo nagyobb szerepét hangsúlyozta és Giulio Romano közreműködését pontosabban határozta meg. Frommel a katalógusban a kongresszuson előadott felfogásánál maradt meg. [37]

A kiállítás legattraktívabb tárgya a legutolsó teremben kiállított, G. Dewez tervei alapján megépített Villa Madama óriási famodellje volt (1:37 léptékben). [38] Frommel írt a katalógusban a Vatikáni palota Raffaello által tervezett részeiről is. [39]

A katalógus legvégén „Raffaello és az antik” című fejezetben két tanulmány található. H. Burns átfogó írása, [40] amely több igen érdekes témát vizsgál: Raffaello és F. di Giorgio, illetve Bramante kapcsolatát, az oszloprendek szerepét a raffaellói építészetben és az antik Róma visszaállításának tervét. A Nesselrath rövid tanulmányában [41] (Raffaello és az antik tanulmányozása a reneszánszban) Raffaellót a modern régészet előfutáraként mutatja be. Ebben a részben került tárgyalásra Raffaello és B. Castiglione X. Leóhoz intézett levele is. Ch. Thoenesnek a kongresszuson képviselt 1519-es késői datálása [42] és Shearman 1513/14, illetve 1514/15-ös évszámai közötti kompromisszumként Nesselrath 1516/17-re, illetve egy évvel későbbre teszi a levél megszületését (a két évszám a két változathól adódik). Várjuk tavalyi előadása alapján Ch. Thoenes publikációját a levél részletes vizsgálatával.

Raffaello antikhoz való viszonya a kutatás egyik legfontosabb résztemája volt, ezt mutatja, hogy a kiállításon sok, a Raffaello-körből származó antik épületet ábrázoló rajz szerepelt. Eredetiben lehetett látni Fabio Calvo Raffaello ösztönzésére készült olasz Vitruvius-fordítását is, Raffaello megjegyzéseivel. A római kiállítás és katalógusa jelentős hozzájárulás volt a Raffaello-kutatáshoz.

A Raffaello-év rendezvényeinek másik központja Firenze volt, ahol négy kiállítást is rendeztek, [43] a két legfontosabbnak a Palazzo Pitti adott otthont. A palota I. emeletén, az Appartamento Monumentali termeiben rendezték meg a „Raffaello Firenzében — festmények és



rajzok firenzei gyűjteményekben" című kiállítást. [44] Itt a Firenzében őrzött tizenhét Raffaello festményt állították ki (a Sala Bianca-ban), majd minden egyes kép részletes vizsgálati dokumentációját és a restaurálást dokumentáló fotókat. A kiállítás harmadik részében Raffaello rajzokat és műveinek másoktól származó másolatait, rajzait mutatták be.

A festészeti kiállítás mellett szintén a Pittiben rendezték (a diszudvar északi oldali falán nyíló három teremben) a „Raffaello és a firenzei építészeti a cinquecento első felében” című kisebb kiállítást is. Ennek középpontjában két firenzei palota állt: a Pal. Pandolfini (amelyik Raffaello egyetlen hiteles firenzei épülete) és a Pal. Uguccioni, amelyet sokáig Raffaello művének tartottak, mert sok szállal kapcsolódik a bramanteszk stílusú Raffaello épületekhez.

A kiállítás gazdagon dokumentálja a Pandolfini és Uguccioni család történetét, valamint a két palotát — egykorú rajzokkal, újabb és egészen friss felmérésekkel. Igen érdekesek voltak a firenzei építészeti 1495–1527 közötti korszakát bemutató fényképek tablói (sajnos, ezek a katalógusban nem kaptak helyet).

A kiállítás katalógusa [45] nélküli az egyes tárgyakat leíró részt, itt csak a kiállításához kapcsolódó tanulmányok vannak csokorba kötve. A bevezető utáni első fejezet a Pandolfini család mecénási tevékenységével foglalkozik. [46] A Pal. Pandolfini építéstörténetét P. Ruschi tolálból olvashatjuk. [47] Az általa végzett levéltári kutatások a palota történetének eddigi legrészletesebb megrajzolását teszik lehetővé. A tanulmányt az építési adatok regesztája egészíti ki. P. Grifoni az egyes ábrázolások és rekonstrukciók kérdéseit vizsgálja. [48] Vitába száll Frommell (aki szerint a palotát Raffaello szimmetrikusra tervezte volna) és hipotézise szerint a jobb oldali szárny később készült. P. N. Pagliara ezt a feltételezést nem minősíti meggyőzőnek, és egy nagyon szembeötlő érvet hoz fel

Grifoni ellen: megmagyarázhatatlan lenne a bal oldali homlokzatrészt négy váltakozó kialakítású axisa, ha önálló lenne. [49] E. N. Lusanna a palota egyik freskódíszes termét elemzi, [50] egy másik fejezet pedig a Pandolfini család történetét írja meg. G. Morolli a XVI. sz. első negyede firenzei építészetének körképét rajzolja meg. [51]

A katalógus második része a Pal. Uguccionival foglalkozik, itt is találunk írást a palota építettségéről, R. D. Negra pedig a palotáról ír, amelyben az attribúciókat és az épület ábrázolásait veszi sorra. [52] Az épület eredetére vonatkozó egyetlen irat szerint Giovanni Uguccioni, az építető Rómából hozott egy rajzot magával, s ez alapján készítette Mariotto di Zanobi Folli egy famodellét. Az irat 1876-os publikálásáig a legtöbb kutató Raffaellót tartotta az épület tervezőjének, ezután pedig Zanobi Folli próbálták tervezőként értékelni. Negra új javaslata szerint Francesco da Salviati körében kell a tervezőt keresni. [53]

P. Mazzoni a palota XIX. századi történetével, restaurálásával foglalkozik. [54] A katalógus függelékében a két palotával kapcsolatos műszaki felmérés, fotogrammetriai felvételek és termográfiai vizsgálatok anyagát találjuk.

A kiállítások mellett az idei évben is rendeztek néhány tudományos tanácskozást. Áprilisban tartották Urbino-ban és Firenzében a nemzetközi Raffaello-kongresszust, amely életművét és az ezzel összefüggő kérdések széles körét tárgyalta. [55] Rómában pedig Raffaello és Európa címmel rendeztek kurzust, [56] amelynek témája Raffaello és műhelyének tevékenysége, valamint hatása volt. A firenzei kiállításához kapcsolódott R. Pane „Raffaello a festészet és építészet között” című előadása. [57]

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy a jubileumi év eseményei elsősorban az építészeti kutatásban igen sok új eredménnyel gazdagították a Raffaellóra vonatkozó ismereteinket.

Farbaky Péter

## JEGYZETEK

- 1 A teljesség igénye nélkül:  
Città di Castello: „Az ifjú Raffaello és Città del Castello”  
Firenze: „Raffaello és Michelangelo” (Casa Buonarroti, 1984. jan. 21–szept. 30.); „Raffaello: egy mítosz alkotóelemei” (Biblioteca Medicea Laurenziana, 1984. febr. 4–ápr. 15.); „Raffaello és a firenzei építészeti a cinquecento első felében” (Palazzo Pitti, 1984. jan. 11–máj. 13.); „Raffaello a Firenze – Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine” (Palazzo Pitti, 1984. jan. 11–máj. 13.).  
Milano: „Omaggio a Raffaello” (Brera, 1984. ápr. 19–től).  
Róma: „Raffaello architetto” (Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, 1984. febr. 29–máj. 13.).  
Urbino: „Urbino és Marche Raffaello után” (Palazzo Ducale).  
2 Az 1983-as római Raffaello-kongresszusról szóló beszámoló: R. Quednau: Convegno Raffaello 1983. Rom. 21–28. März 1983. Kunstchronik 36. Jg. Juni. 1983. Heft 6. 257–267 és C. Elam: The Raphael Conference in Rome. The Burlington Magazine. July 1983. No. 964. Vol. CXXV. 437–439.  
3 Például: H. Geymüller: Raffaello Sanzio studiato come architetto. Milano 1884 és T. Hoffmann: Raphael in seiner Bedeutung als Architekt. 4. Bde. Dresden – Zittau – Leipzig 1900–1911.  
4 V. Golzio: Raffaello nei documenti. Città del Vaticano 1936. Ez ma már felülvizsgálatra, kiigazításra szorul, új kiadását J. Shearman készíti elő: Elam, i. m. 439.  
5 A. Venturi: Storia dell'arte italiana, XI: Architettura del Cinquecento. I. Milano 1938.  
6 S. Ortolani: Raffaello. Bergamo – Milano – Roma 1942.  
7 O. Fischel: Raphael. London 1948.  
8 G. Marchini: L'Architettura. In: a cura di M. Salmi: Raffaello: l'Opera, le Fonti, la Fortuna. 2. vol. Novara 1968.  
9 Többek között D. R. Coffin, A. De Simoni, D. Foster, C. L. Frommel, J. Shearman cikkeit.  
10 J. Shearman: Raphael as Architect. Journal of the Royal Society of Arts. 5141. CXVI. April 1968. 388–409.  
11 C. L. Frommel: Der Römische Palastbau der Hochrenaissance. 3 Bd. Tübingen 1973.  
12 R. S. Ray: Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano. Roma – Bari 1974.  
13 C. L. Frommel, P. N. Pagliara, J. Shearman és mások publikációi.  
14 Elam, i. m. 437. Itt J. Shearman tartott egy előadást „A született építész?” címmel. (A kongresszus anyaga nyomtatásban előkészítés alatt.)  
15 Elam, i. m. 437.

16 C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, a cura di: Raffaello architetto. Milano, 1984. (a továbbiakban RaffArch). A katalógus egyetlen hiányossága: a katalógusban a szerző nevével és évszámmal rövidített publikációk csak egy része található az irodalomjegyzékben: az Electa kiadó az újabb, kötött kiadványban kívánja a teljes bibliográfiát megjelentetni, sajnos így a kiállításra kiadott paperback-kiadás nem teljes értékű.

17 C. L. Frommel: Raffaello e la sua carriera architettonica. RaffArch 13–46.

18 S. Ray: Il volo di Icaro. Raffaello architettura e cultura. RaffArch 47–58.

19 M. Tafuri: „Roma restaurata”. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500. RaffArch 59–106.

20 E. Bentioglio: La Cappella Chigi. RaffArch 125–142.

21 Quednau, i. m. 264–165 és Elam, i. m. 438.

22 S. Valtieri: Sant'Eligio degli Orefici. RaffArch 143–156.

23 Quednau, i. m. 264–265 és Elam, i. m. 438.

24 C. L. Frommel: Palazzo Jacopo da Brescia. RaffArch 157–164.

25 Frommel 11. sz. jegyzetben i. m. 2. köt. 45–52.

26 L. a legújabbban megjelent három publikációt: E. Bentioglio: Disegni nel «Libro» di Giuliano da Sangallo collegabili progetti per il S. Giovanni dei Fiorentini. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. XIX. H. 2. 251–260.; U. Schwager: Ein Ovale Kirchen-Entwurf Vignolas für San Giovanni dei Fiorentini. Festschrift für Georg Scheja. Sigmaringen, 1975., valamint L. Salterno – L. Spezzaferro – M. Tafuri: Via Giulia. Roma 1973. 201–230.

27 M. Tafuri: Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo, Firenze 1515–1516. RaffArch 165–170, uő.: Progetti per San Giovanni dei Fiorentini, Roma 1518. RaffArch 217–227; uő.: Obelisco di piazza del Popolo, 1519 c. RaffArch 229–231. és uő.: Progetto di casa in via Giulia, Roma 1519–1520. RaffArch 235–240.

28 Quednau i. m. 265–266. és Elam i. m. 438.

29 11. jegyzetben i. m. 2. köt. 8–11.

30 P. N. Pagliara: Palazzo Alberini. RaffArch 171–188, uő.: Palazzo Pandolfini. RaffArch 189–196 és uő.: Palazzo Branconio. RaffArch 197–216.

31 C. L. Frommel: San Pietro. Storia della sua costruzione. RaffArch 241–309. Frommel tavalyi előadásáról l. Quednau i. m. 266, Elam i. m. 438.

32 Frommel előző jegyzetben i. m. 263, 272–273 és 305.

33 C. L. Frommel: Die Peterskirche unter Papst Julius II im Licht neuer Dokumente. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte.



- (A továbbiakban RömJbKg.) 16. Band, 1976. 57–136. és uő.: „Cappella Julia”: Die Grabkapelle Papst 'Julius' II in Neu – St. Peter. Zeitschrift für Kunstgeschichte. 40. Band. 1977. Heft. 1. 26–62.
- 34 *Frommel* tavalyi előadásáról *Quednau* i. m. 263–264., valamint *Elam* i. m. 438–439.
- 35 *C. L. Frommel*: Die architektonische Planung der Villa Madama. RömJbKg 15. Band. 1975. 59–87.
- 36 *H. Burns* római kongresszusi előadásáról beszámolnak: *Quednau* i. m. 263–264 és *Elam* i. m. 438–439.
- 37 *C. L. Frommel*: Villa Madama. RaffArch 311–356. Az épületről legújabbban *J. Shearman*: A Functional Interpretation of Villa Madama. RömJbKg 20. Band. 1983. 213–327.
- 38 Kár, hogy a Villa Madama kertjéről a kiállításon nem szerepelt rekonstrukció. Ezt *I. M. Bafile*: Il giardino di Villa Madama. R. Istituto di archeologia e storia dell'arte – opere d'arte, XII, Roma 1942. 11–13. T. VII., ezt a rajzot *I. Farbaký P.*: Raffaello, az építész. Magyar Építőművészet 1984. 2. számában megjelent cikkében is.
- 39 *C. L. Frommel*: Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano. RaffArch 357–378. Ehhez legújabbban: *D. Redig de Campos*: Stufetta del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro. RömJbK 20. Band. 1983. 221–240.
- 40 *H. Burns*: Raffaello e «quell'antiqua architectura». RaffArch 381–396.
- 41 *A. Nesselrath*: Raffaello e lo Studio dell'antico nel Rinascimento. RaffArch 397–421. Tavalyi előadásáról *Quednau* i. m. 266. ill. *Elam* i. m. 439.
- 42 *Ch. Thoenesnek* a tavalyi konferencián elhangzott előadásáról: *Quednau* i. m. 266.
- 43 *L. I.* sz. jegyzet.
- 44 Ennek a kiállításnak is az Electa cég adta ki a katalógusát:

- Raffaello a Firenze-dipinti e disegni delle collezioni fiorentine. Milano 1984.
- 45 Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento. Firenze 1984. (A továbbiakban RaffFir.)
- 46 *C. A. Luchinat*: Fabbriche dei Pandolfini avanti il palazzo. RaffFir 17–26. A megbízásukból építették a firenzei Badia egyes részeit (családi kápolna, első kolostorudvar portikusza, bejárati kapu).
- 47 *P. Ruschi*: Vicende costruttive del Palazzo Pandolfini nell'arco del Cinquecento. RaffFir 27–64.
- 48 *P. Grifoni*: Palazzo Pandolfini: tra rappresentazione e realtà. RaffFir 65–80.
- 49 RaffArch 189 és 191. 4. sz. jegyzet.
- 50 *E. N. Lusanna*: «Le stanze piccole ravian lo ingegno». RaffFir 81–100.
- 51 *G. Morolli*: Firenze 1495–1527: un classicismo mancato. RaffFir 119–139. Ennél a fejezetnél szívesen vettünk volna egy sokkal gazdagabb illusztrációs anyagot.
- 52 *R. Dalla Negra*: Un episodio architettonico nella Firenze del Cinquecento: il palazzo Uguccioni. RaffFir 155–174.
- 53 Ezt a feltételezést a Salvati freskóin (pl. Roma, Palazzo Sacchetti, és Oratorio di San Giovanni) gyakran megjelenő bramanteszk épületábrázolásokra alapozza.
- 54 *P. Mazzoni*: Vicende e restauri 'mancati' nel corso dell'Ottocento. RaffFir 175–181.
- 55 Congresso internazionale di studi su Raffaello. Urbino-Firenze, április 6–14.
- 56 Raffaello e l'Europa. Corso internazionale di alta cultura. Roma, április 16–28. A két kongresszus programját a római Biblioteca Hertziana titkárságának köszönöm.
- 57 Erre április 28-án került sor, a Pitti-beli Soprintendenza előadótermében.

## CESARE CESARIANO ÉS A VITRUVIUS-SZÖVEGHAGYOMÁNY A RENESZÁNSZBAN

Vitruvio, De Architectura. Traslató, commentato et affigurato da Cesare Cesariano. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore, Como, 1521. Facsimile, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1981

Cesariano olasz nyelvű Vitruvius-kiadása az első nyomtatott fordítása az ókori építészeti traktátusnak nemcsak Itáliában, hanem egész Európában. [1] A mű 1521-ben jelent meg Comóban, Gottardo da Ponte betűivel, minthogy 1300 példányban, és 183, csak az egyik oldalon számozott lapot tartalmaz. A latin szöveg fordítása mellett terjedelmes kommentár és 119 metszet is van a kötetben. A fordítás teljes egészében Cesariano munkája, míg a kommentárok csak a 154v-ig származnak tőle. Rajzi megoldásainál Fra Giocondo latin nyelvű kiadásának hatása kétségtelen, de ikonográfiai forrásai között Filarete és Leonardo is szerepel. Az eddig csak a latin szövegre figyelő „humanista” kiadásokkal szemben megjelent, Fra Giocondo-féle „interpretáló”-típusnak újabb, lefordított változatát jelenti, jelezve a Vitruvius-művel szemben támasztott új igényeket.

Marcus Vitruvius Polliónak az I. században írt *De Architectura* című szakmunkája kódexekben maradt fenn a középkorban. Ismeretéről tanúskodik legrégebb kézirat a Karoling-korból származó híres Harley 2767, amelyet a British Múzeumban őriznek. Mint a kéziratok összehasonlítása során megállapították, ez négy, elkülöníthető kézirat-csoport archetípusa, amint másolatok archetípusainak tekinthetők a Gudianus 69 (Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek), a Vatican reg. lat. 2079, a Vatican reg. lat 1328 és a Sélestat (Bibliothèque et Archives Municipales, 17) elnevezésű kódexek szövegváltozatai is. Krinsky szerint, aki csaknem nyolcvan középkori Vitruvius-kéziratot kutatott fel, a *De Architectura* másolatai Reichenbau, Murbach, a dél-tiroli Gorze, Bamberg, Regensburg, Fulda, St. Gallen és Melk középkori könyvtáraiban voltak meg. Peeters a Vitruvius-kéziratoknak „német tradíciójáról” beszél, amit a német és osztrák másolók szorgalmával lehet összefüggésbe hozni. A középkori tudósok közül a Karoling-udvarban élt Eginard ismerte Vitruviust, a XII. században Paulus Diaconus másolatot készített egyik Vitruvius-kézitról és Vitruvius-tól származó passzusok fedezhetők fel Rabanus Maurus *De universo libri XII* második, *De dispositione* című fejezetében (884). Ezen túlmenően, Krinsky szerint, ismerték Vitruviust Hugo de St. Victore, Vincent de Beauvais,

William of Malmesbury, Aquinói Tamás, Petrarca, Boccaccio és Niccolò Acciaiuoli.

Az ókori traktátus a belőle megszerezhető praktikus ismeretek miatt volt elsősorban fontos forrás. Útmutatással szolgált az építőanyagok, szélirányok, a megfelelő építési környezet kiválasztása, a víz keresése és vezetése, a víz fajtái, technikai eszközök, gépek terén, de használták a zenészek is, a zenei harmóniák matematikai törvényeinek tanulmányozásához. Alapmű volt misztikus gondolkodók, mint Theoderich von Saint-Trond és Hildegard von Bingen kezében, akik az emberi test és az építészet közötti kapcsolat eszméjét merítették belőle.

Ez az érdeklődés azonban részleges, nem terjedt ki a mű egészére, már csak azért sem, mert igen sok részét nem is tudták értelmezni. A Vitruvius-szöveg helyenkénti kétségtelen homályossága mellett nélkülözte a rajzos illusztrációkat. Maga Vitruvius ugyan utal tíz rajzra, ezekről azonban semmi közelebbit nem lehet tudni. A kutatás nem tartja valószínűnek, hogy egzakts első századi kópia, vagy kópiák maradtak volna a Karoling-korra, és az is kétséges, hogy a jelenleg ismert kéziratok archetípusa illusztrált volt. Ennek következtében nem maradt az utókorra antik-római illusztrációs hagyomány, így a későbbi illusztrációk vagy középkori rajzokra támaszkodnak, vagy saját megoldásokat javasolnak.

Szokás a Vitruvius iránti reneszánszbeli érdeklődést a kézirat „felfedezésének” tulajdonítani. Nos, mint láttuk, erről nem beszélhetünk, mivel Vitruvius a középkor során ismert és forgatott szerző volt. A Poggio Bracciolini-féle epizód legendává emelése a reneszánsz műve volt, amit a különböző korok hagyományként örökítettek tovább. Maga az esemény 1416-ban lehetett, amikor a humanista, barátjával, Cencio Rusticival a konstanzi zsinat szünetében klasszikus auktorok művei után kutatott a szerzetesi könyvtárakban. A S. Gallen-i kolostor kéziratai között talált Vitruvius-műnek nem tulajdonított nagy jelentőséget, mégis ez az esemény új korszak kezdetét jelentette az ókori építészeti traktátus tanulmányozásában.

A humanisták építészeti ismereteket merítettek belőle, míg az építészek mindenekelőtt az elméleti kérdések tudományos kifejtésének modelljét látták benne, amely



megegerősítette intellektuális aspirációikat. Igazolta továbbá a kozmikus rend és az építész által teremtett mikrokozmosz rendjének posztulált párhuzamát, sőt metodológiai alapot tudott nyújtani a tervezői gyakorlat számára is. Persze az építészek viszonya Vitruviushoz nem volt egyseges. Alberti kritizálta pallérozatlan latinságát és homályosságát. Törekvése, amely saját traktátus megrrására inspirálta az, hogy fölülmúlja világosságban és szakszerűségben az ókori szerzőt. Vitruvius más Quattrocentó-beli építész számára sem vitathatatlan tekintély: Filarete támaszként használja saját fantasztikus elképzeléseinél csakúgy mint ahogy Francesco di Giorgio Martini is csak részleteiben támaszkodik rá „kísérleteinél”.

Az érdeklődésnek ez a jellege ad választ arra a kérdésre, miért telt el hetven év az első nyomtatott kiadás megjelenéséig. Születtek persze átirások a század folyamán, amelyek közül a legfontosabb, Pier Candido Decembri-é, 1440-ben készült. A számos XV. századi kézirat közül egy 1463-ból való Magyarországon is van, az Egyetemi Könyvtárban, amely valószínűleg Milánóból származik.[2]

Az első nyomtatott kiadás Giovanni Sulpicio da Veroli, Pomponio Leto és Girolamo Avogadro munkája. Hely és idő megjelenése nélkül látott napvilágot, és csak a Raffaele Riario bíborosnak szóló ajánlása alapján következtetett Poleni Rómára és az 1486-os évre, amit a szakirodalom általában elfogad. Alapos filológus munka eredményeként készült az *editio princeps* szövege. Sulpicio nem interpretált, csak közreadta, amit a kódexekben olvasott. A homályos részeket is változtatlanul hagyta, nem írt kommentárokat, a szövegben egyetlen ábra van, egy sematikus szélrózsa-diagram. Tíz évvel később jelent meg a következő kiadás Firenzében, amely a Sulpicio-féle szöveg utánnyomása, kiegészítve néhány geometriai rajzzal, majd egy évvel később Velencében a harmadik, Simone Bevilacqua da Pavia kiadásában, kiegészítve további hét mértani ábrával.

Mindaddig a szöveg megközelítése alapvetően filológiai jellegű volt, ami nem mozdította elő a vitruviusi mű építészeti használatát. Az 1511-ben Velencében (Aldus) megjelent kommentált és illusztrált kiadás végre olyan művet jelentett, amely döntő fordulatot hozott ezen a téren. Fra Giocondót, a szöveg gondozóját és a 136 metszet készítőjét merőben más indíték vezérelte, mint Sulpiciót: meg akart felelni a kor követelményeinek és a vitruviusi normák konkrét alkalmazhatóságát tűzte ki célul. Ennek megfelelően nem elégedett meg a szöveg egyszerű leírásával, hanem egy érthetőbb interpretáció érdekében a homályos helyeken átirta azt, megváltoztatva a szavakat, betoldva és elhagyva szövegrészeket. Metszetei felszínesek, de konkrét archeológiai ismeretekről és építészeti hozzájárásról tanúskodnak. Teljesen érthető, hogy a velencei kiadás hírneve hamarosan elhomályosította az *editio princeps*-ét, és sok későbbi kiadás ebből indult ki, az eredeti kópiának gondolva.

A klasszikus mű használhatóvá tétele inspirálta a fordítások készítőit is. Tudomásunk van róla, hogy Francesco di Giorgio is használt egyet, amelynek bizonyára ő volt a fordítója. Az elkészült, vagy befejezetlenül maradt fordítások közül a legtöbb figyelmet az a kézirat érdemli, amelyet Raffaello kérésére készített Marco Fabio Calvo ravennai filológus (a müncheni Bayerische Staatsbibliothek kézirattárában). Vitruvius tanulmányozása feltétlenül beletartozott az antik építészetnek abba a tudományos igényű kutatásba, amit Raffaello és köre végzett. Az elkészült fordítás az első példa az antik szöveg szakmai célzatú konkrét használatára (erre utalnak Raffaello autográfus jegyzetei a lapok margóján).

Mindezek tulajdonképpen az első nyomtatott olasz nyelvű kiadás előzményei, amelyek közvetlenül, vagy hatásukban ki is váltották annak megszületését. Valóban előzmények, de önmagukban még nem adnak választ arra a kérdésre, miért Comó-ban, vagyis Lombardiában következett be ez a fontos esemény. Mint általában lenni szokott, ezúttal is a kultúra fejlődését kedvezően befolyásoló feltételek és a nagy munkát elvégző személy szerencsés találkozásáról van szó.

Milánóban a szellemi megélnélkülés kezdete a XV. szá-

zad közepére tehető, amikor a Sforzák udvara inspiráló légkört teremtett az újító művészek számára. Ekkor Filarete az, aki az építészetben és a művészeti gondolkodásban elindítja azt a folyamatot, amit az Ospedale Maggiore és saját *Trattato*-ja jelképeznek. A megújulás még határozottabb irányt vett a nyolcvanas évek elején, amikor Lodovico il Moro lett a milánói hercegség ura. Humanista neveltetése révén volt érzéke a művészi és tudományos értékek iránt, és ennek köszönhetően rövid két évtizedre a város szinte az egész Itália legvonzóbb szellemi központja lett: itt találjuk Demetriusz Chalchondylasz-t, Luca Pacioli-t, 1480 körül telepedett le Bramante és 1482-ben érkezett ide Leonardo, de időnként feltűnt Francesco di Giorgio és Giuliano da Sangallo is.

Mint Bruschi megállapítja,[3] a század utolsó két évtizedében Milánó volt az itáliai művészetelmélet központja, és ez akkor is érvényes, ha Leonardo írásai töredékesek maradtak, Bramante, Foppa és mások műveiről pedig csak feltételezések vannak. Wittkower szerint Bramante milánói körében formálódhatott ki az új érdeklődés Vitruvius iránt, és maga Cesarino írja, hogy ebben az időben a város volt a Vitruvius-kutatások központja (110rv).

Cesare Cesarino minden bizonnyal a régi nemesi Ciserani családból származik, és 1483-ban született Milánóban. Életének adatait, körülményeit, amelyek igen fontosak a kiadás alapos megértése szempontjából, a 91v önéletrajzi kommentárjai alapján szerencsére ismerjük.[4] Egészen fiatalon került kapcsolatba Bramante köréből (amikor az Rómába ment, Cesare még csak 16 éves volt), mégis az ott szerzett élmények egész életére és működésére kihatással voltak. A ferrarai és pavai egyetemre járt, majd Reggio-ban és Pármában dolgozott különböző falfestményeken, ezt követően, 1512-ben visszatért Milánóba. Itt kezdetben a S. Maria sopra San Celso-hoz készített terveket, amelyeket nem vitéleztek ki elgondolásai szerint, majd jelentős erőfeszítést és várépítési munkálatokban vett részt Milánó környékén, de igazi építészti önmegvalósításra nem nyílt lehetősége. Önéletrajzi jegyzeteiben magát emiatt Vitruviushoz hasonlította, aki az elméletírásban igyekezett az elmaradt szakmai sikereket pótolni. Nagy becsvágygal végzett Vitruvius-kutatásai kezdetben szintén csak keserűséget és küzdelmet hoztak neki mecénásaival történt vitái, sőt pere miatt, míg 1529-ben végre diadalmaskodhatott. Hamarosan építésztként is méltó elismerésben lesz része: 1533-ban kinevezték Milánó építésznének. Szülők nélküli fiatalasága, állandó magányossága, hányattatásai, kudarcai hirtelen haragúvá és emberkerülővé tették, Vasari állítása azonban, hogy időse korában elvadult, „inkább állatként mint emberként” élt volna, nyilvánvaló túlzás. 1543. március 30-án halt meg a milánói Ospedale Maggioreban.

A Vitruvius-kiadás eszméje korán, 1500 körül született meg benne, és a vállalkozás Bruschi feltételezése szerint 1511 körül juthatott konkrét formába, amikor maga a fordítás már előrehaladott állapotban lehetett. A kiadás költségeit Aloisio Pirovano művelt nemes és dilettáns matematikus, valamint Agostino Gallo, Como (francia) királyi referendárius vállalta, és ők választották ki Gottardo da Ponte comói nyomdászt is. Minthogy Cesarino nem csupán a fordításon, hanem a kommentárokon és a metszeteken is dolgozott, mindezt állandó kétségek, bizonytalanságok között, a munka nagyon lassan haladt. Nem tudni pontosan, mikortól szerepel a megbízók által alkalmazott két „korrektor”, a comói Benedetto Giovio és a bergamói Bono Mauro, tevékenységük mindenesetre egyre jelentékenyebb lett, ami egyik kiáltója a Cesarino és megbízói között bekövetkezett szakításnak, közvetlenül a munka befejezése előtt. Egy — időközben elkallódott — 1521-es kiadású Vitruvius margóján szerepelt, Cesarino kezétől származó jegyzetek alapján világossá vált, hogy Giovio és Mauro beavatkoztak a végleges szövegváltozat kialakításába, aminek célja a munka kollektív jellegének az erősítése volt. A helyzetet végképp feszültté tették a mecénások állandó sürgetései, míg végül Cesarino elszökött Sebastiano Gallo-nak, Agostino fivérének comói házából, ahol dolgozott, magával vev az anyagokat is. Jóllehet ezeket 14 metszet híján visszaszerezték tőle, a művet nem ő fejezte be, ami



éződik is a kommentárok és a rajzok színvonalán. Cesariano pert indított, sikerre azonban — nyilvánvalóan ellenfeleinek politikai befolyása miatt — nem számíthatott a francia megszállás alatt. Csak hét év múlva nyert elégtételt, ekkor kárpótlásként 488 példányt kapott, ami az egész mennyiségnek mintegy harmada.

A Como-Vitruvius tulajdonképpen mindjárt megjelenése után sikert aratott, aminek bizonyítéka egyrészt az, hogy magas ára ellenére sokan vették, másrészt hogy a későbbi kiadások nagymértékben felhasználták. E siker európai méreteire utal, hogy az 1523-ban Lyonban napvilágot látott l'Huyon-féle kiadásban Fra Giocondo szövege mellett Cesariano metszetei szerepelnek, de felfedezhető hatása az 1543-ban Strassburgban megjelent Walter Rivius (Ryff)-féle latin nyelvű és a Jean Martin-féle 1545-ben kiadott első francia nyelvű verzió is. Az itáliai kiadások, Francesco Lucio Durantinoé (Velece, 1524), majd ennek utányomása, (Nicolò de Aristotele detto Zoppino gondozásában, Velece, 1535), továbbá Giovanni Battista Caporalié (Perugia, 1536), Cesariano művét vették alapul. Hivatkozik rá Serlio, traktátusának III. könyvében és Lomazzo is számon tartotta. Igaz, hogy a negyvenes évek derekán a római vitruviánusok részéről már komoly bírálatok érik (Claudio Tolomei híres, Agostino de Landihoz írt levelében tulajdonképpen Cesariano művét kritizálja), „ervénye” a minden tekintetben kiválóbb 1556-os Barbaro-Palladio által készített kiadásig terjed. És bár ez a kiadás valóban felülmúlja Cesariano alkotását, nem egy jel mutat arra, hogy azt mégsem homályosította el teljesen. Abban a különös műfajú, 1590-es velencei keltezésű könyvben, amely a „Della Architettura di Giovan Antonio Rusconi” címet viseli, de amely tulajdonképpen vázlatos Vitruvius-kommentár, egyes rajzok a comói kiadás metszeteinek hatását mutatják.

Ami már most magát a Como-Vitruviust illeti, Cesariano minden bizonnyal az 1497-es velencei Simone Bevilacqua-féle latin szöveget használta a fordítás alapjául, amely így lényegében az *editio princeps* szövegének alapvételét jelenti. Az is megállapítható, hogy ismerte a Fra Giocondo-féle verziót, vagy annak 1513-as, Filippo Giunta kiadta változatát. Ezzel szemben úgy tűnik, művének nincs köze a többi fordításhoz, sem ahhoz, amit Francesco di Giorgio használt, és valószínűleg ahhoz sem, amit Fabio Calvo készített.

Terjedelmes kommentárjait Krinsky a középkori exegézisekhez hasonlítja. Mindenesetre igen sok ókori és középkori szerzőt idéz, közöttük Suidát, Festust, Vergiliust, Averroest, Cicerót, Szent Ágostint, Diodorus Siculust, Plutarchost és Sallustius. Ismeri Plinius természettörténetét, Strabón és Ptolemaiosz földrajzi könyveit, Valerius Maximus írásait, Frontinus művét a vízvezetésekről, hivatkozik Poliziano *Panepistemon*-jára, Filelfo és Pico della Mirandola munkáira, Roberto Valturio katonai traktátusára. Sok forrását azonban nem jelöli meg. Nem említi Alberti egy generációval korábbi *De re aedificatoria*-ját, Filarete és Francesco di Giorgio traktátusait, sem Grapaldi Vitruvius-ból merített kompendiumát, a *De partibus aedium*-ot. Ennek okát abban kereshetjük, hogy az általuk képviselt antikvitást-interpretáló szemlélet más volt, mint az övé.

Vitruvius-interpretációjának viszonyítási alapja az akkor létezett egyetlen szisztematikus feldolgozás, a Fra Giocondé. Jóllehet Cesariano sok vonatkozásban támaszkodott rá, szemlélete gyökeresen eltér amazétól. Az ő esetében nincs már szó filológiáról: törekvése nem arra irányul, hogy minél tökéletesebben rekonstruálja az antik építészeti kultúrát, hanem hogy lefordítsa annak terminusait az általa „modern”-nek értelmezett építészeti

nyelvre. Jellegeiben ez a „nyelv” alapvetően lombard, és idegen, sőt anakronisztikus a kortárs római kutatókhoz viszonyítva. Bizonyos, hogy — Vasari állítása ellenére — Cesariano sohasem járt Rómában. Római ismeretei, a fürdőkről, a Colosseumról, a Pantheonról, a diadalívekről (CXLIir) hiányosak és a *Mirabilia Urbis Romae*-ra támaszkodnak. A vízvezetésekről szóló leírások Frontinustól, Fenestellától és Publius Victor-tól származnak. Más rekonstrukciójánál, egzakt ismeretek hiányában, középkori vagy korabeli lombardiai épületek rajzait közli, vagy egyenesen saját fantáziájára támaszkodik. Interpretációjában Vitruvius tévedhetetlen képviselője az antikvitásnak általában, és megtestesítője az építészet magasfokú tudományos tevékenységként tételező felfogásnak. Az antik építészet az ő számára időben nem meghatározott valami, amint az építészet is valami absztrakt, kizárólag elméleti dolog, ami nincs térben és időben meghatározva. Nincs különbség nála a történelmi korok között, ha a vitruviusi igazságok igazolására akar példát hozni. Ennek tipikus példája a milánói dóm ábrázolása, ahol a vitruviusi ichnographia és orthographia ábrázolásmódjait a gótikus *ad triangulum* kompozíciós rendszerrel szemlélteti.

De ugyanakkor ezek az anakronisztikus rekonstrukciók fényt vetnek a korabeli lombard kultúra jellegére is. Cesariano „fantasztikus archeologizmusa” — véli Tafuri — nagy ösztönzést jelentett a manierizmus építészete számára, történetietlensége pedig Vitruvius elméleti eklekticizmusának a megfelelője. Krinsky talán túl kritikusán ítéli meg, amikor a Fra Giocondéhoz mérve teljesítményét, megbírálja, amiért újra összeavarta a veronai humanista által már tisztázott dolgokat („Cesariano szétrombolta a Fra Giocondo-féle *templum*-ot és *chiesa*-t csinált belőle”). Bruschi végső értékelésében — és ezt mi is elfogadhatjuk — éppen ebben a mivoltában tartja fontos dokumentumnak a comói kiadást, amely így nagyszerűen tanúskodik egy átmeneti kor szellemiségéről, középkor és újkor között a maga drámai átalakulásában.

Ismeretünkben három Cesariano-értékelés megállapításaira támaszkodtunk. Míg Tafuri Cesariano működésének és teljesítményének elsősorban lombard jellegét hangsúlyozza és elemzi, Krinsky a középkori tendenciákat emeli ki a cesarianói műben. Bruschi, a jelen faksimile kiadás elé írt bevezető tanulmányában az elemzési szempontok között fontos helyet biztosít az individuum, a sors, egyszóval a szubjektív mozzanatok vizsgálatának is. Nem szándékozunk egyik felfogás mellett sem állást foglalni, ellenkezőleg, nézetünk szerint a szempontok pluralitása segít mind alaposabban interpretálni egy összetett jelenséget. Van azonban e tanulmányoknak egy további „üzenete” is, mégpedig a Cesariano-problematika vitathatatlanságát korszerűsége, amelynek egyébként ez a modern kiadás is a bizonyítéka.

Bruschi említett bevezetőjén kívül még két tanulmány található a kötet élén. Francesco Paolo Fiore dolgozata a cesarianói ábrázolás ikonográfiájával foglalkozik, az illusztráció néhány „paradigmatikus” témája (*homo ad quadratum*, *homo ad circulum*, templomtípusok, oszloprendek) alapján, Adriano Carugo tanulmánya pedig a vitruviusi gépek reneszánszbeli értelmezéséről szól. A legújabb kutatások eredményeinek felhasználásával tudós útmutatást adnak a mű tanulmányozásához.

Eltelünk a faksimile kiadás jelentőségének méltatásától, hiszen egész ismertetésünk e cél szolgálatában íródott. Csupán azt a reményünket fejezzük ki, hogy ugyanolyan sikere lesz, mint az eredetinek volt.

Hajnóczy Gábor

## JEGYZETEK

1 Egy példánya a budapesti Szabó Ervin Könyvtárban; q 09/1160: VITRUVIUS Pollio, Marcus, De Architectura. Libri decem. Trad. de latino in vulgare, Gotardus de Ponte, 1521 [3] CLXXXIII [6] f. Como.

2 Cod. lat. 32/a. I. Mezei László: Codices latini medii aevi Bibliothecae Universitatis Budapestiensis, Bp. 1961. 47. o.

3 Introduzione, XXIII. o.

4 A legrészletesebb életrajza még mindig V. De Pagave: Vita di Cesare Cesariano architetto milanese, a cura di C. Casati, Milánó 1878.

Szövegekői hivatkozásainkban szerepelt, de pontosan meg nem jelölt szerzők és műveik: Tafuri, M.: Cesare Cesariano e gli studi



vitruviani nel Quattrocento. In: Scritti rinascimentali di architettura, Ed. II Polifilo, Milánó 1978, 389–433. o. Krinsky, C. H.: Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521. New York University 1965, Doktori értekezés. Kézirat. Krinsky, C. H.: Se-

venty-Eight Vitruvius Manuscripts. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXX (1967), 36–70. o. Poleni, G.: Exercitationes Vitruvianae primae. . . Padova 1739. Wittkower, R.: Architectural Principles in the Age of Humanism. London 1952.

# MARIANNE FRODL-SCHNEEMANN: JOHANN PETER KRAFFT

Herold Verlag. Wien—München, 1984.

200. l. 15 színes és 42 fekete-fehér képtábla, 1 színes és 206 fekete-fehér illusztráció.

A Herold Kiadóvállalat az 1970-es évek második felében indította útnak az osztrák művészet történetének nagy korszakait, neves mestereit és témáit bemutatni kívánó monográfia sorozatát. Ebbe a sorozatba tartozik Marianne Prodl-Schneemann könyve Johann Peter Krafftól, a bécsi művészet klasszicista és kora biedermeier irányát képviselő prominens mesterről. A szerző a hosszú és szép pályát megfutott művész alkotásait biztos kézzel csoportosítja és biztos szemmel értékeli. Nem elégzik meg a művek analízisével, minden esetben visszanyúl a téma megformálásának első jelentkezéséhez s onnan vezeti le Krafft festményeinek sajátos stílusjegyeit, hozzáfűzve a mester saját korának és társadalmának elvárásából adódó változtatásokat, gazdagodásokat. A művészi miliő így világosan kirajzolódik az olvasó előtt, a történeti miliőt képeinek tematikájából rekonstruálhatjuk. A kettő kölcsönhatásából áll össze a művészi és társadalmi szempontból egyaránt figyelemre méltó pályakép.

Mint annyian, Johann Peter Krafft is a nagyhírű bécsi Akadémia és a Habsburg-uralta közép-európai országok jobb érvényesülési lehetőségeinek vonzására hagyta ott németországi szülővárosát, Hanaut, 18 éves korában. Négy évi bécsi tanulás után, 1802-ben akkor Közép-Euró-

pában szokatlan elhatározással Párizsba megy. Itt ugyancsak a Képzőművészeti Akadémián, s ezzel párhuzamosan híres festők műtermében (David, Gérard) képzi tovább magát. Kár, hogy nincs közelebbi adat arról, kikkel együtt látogatta e felkínált lehetőségeket. A Napóleon konzulátusa idején Franciaországban töltött két év új műfajjal, a jelenkor eseményeinek szuggesztív, elsősorban a tömegek érzelmeire ható történeti esemény-, illetőleg életkép-ábrázolással ismerteti meg. Művészetének tematikus, és az ezzel együttjáró stílárius gazdagodása az ausztriai művészetnek is javára vált, kielégítette a napóleoni háborúk idejének képzőművészettel szemben támasztott ideológiai-agitativ mozgósító elvárásait. Krafft, akit már első művei között is megihletett egy korábbi népi szabadsághős, Tell Vilmos, két irányba indította el a történelmi életkép tematikáját. A császári ház Napóleon-ellenes küzdelmekben vezető szerepet játszó (Károly főherceg, az asperni győző), vagy e harcok sorscsapásait elviselő, majd ismét felülkerekedő (I. Ferenc), de népük szeretetét mindvégig élvező tagjainak dicsőítése mellett emléket állított az 1813-ban fegyverbe szólított egyszerű népfelkelőknek is (A népfelkelő búcsúja; A népfelkelő hazatérése). Képei sikerét az emelkedett hangulati meg-



Johann Peter Krafft: Zrinyi kirohánása Szigetvárból, 1825. Olaj, vászon, 455×645 cm, ltsz. 137. Restaurálás után. A Szépművészeti Múzeum kölcsönéeként a Magyar Nemzeti Galériában



fogalmazás, s a művészi megjelenítés józan, a részleteket is visszaadó, de a mindennapokat magasabb szférába emelő előadás fémjelezte. Sikerei Ausztria legfelsőbb köreit, sőt magát I. Ferenc császárt is tisztelőjévé tették.

Ezen a téren újabb megbízást hozott a császári pár 1825-ös elhatározása, hogy három sokfigurás, nagyméretű kompozícióban megfestetik I. Ferencet a napóleoni korszak két fontos eseményében, valamint egy későbbi jeleneten, amely a császár változatlan népszerűségét volt hivatva dokumentálni. Ezeken az alkotásokon mutatkozik meg a legjobban Krafft tömegeket mozgó kompozicionális tudása és palettájának a természetes világítás hatását figyelembe vevő, tiszta, lokális árnyalatok alkalmazásában észrevehető megélénkülése. Krafft képeinek művészi hatása, ha távolról is, de visszacseng a 48-as bécsi forradalom eseményeit megőrkítő grafikai lapokon.

Még e megrendelések előtt, az 1810-es években kap először magyarországi megbízásokat. A pesti megyeháznak fest portrékat, Barkóczy Ferenc főispánét, majd a Szent Szövetség uralkodóinak pesti látogatása emlékére a császárat. 1820-ban Festetics Lászlónál tartózkodik Keszthelyen és néhány képet fest. Ugyanebben az évben kapja a Nemzeti Múzeum részére elkészítendő három nagyméretű történeti kompozícióra a megrendelést: A tematika a hazai történelem egyik szomorú, meghatározó mozzanatát — Zrínyi szigetvári kirohanását — konfrontálta két dinasztikus érdekű jelenettel — Mária Terézia pozsonyi segítségkérésével és I. Ferenc koronázásával. A közadakozásból, melyben a császári család is részt vett, megvalósuló ciklusból csak Zrínyi és a koronázás ábrázolására futotta. A szigetvári jelenet több tekintetben új feladatokat adott a művésznek. Eddigi csatakép-kompozíciói középpontjában a csata sorsát intéző vagy intézők csoportja foglalt helyet, a kavargó tömeg a háttérbe került. Az itteni összecsapás megformálásának nehézségeit Rubens-reminiscenciák segítségével győzte le. Másodszorban ügyelni kellett a részletek történeti hűségére, de nem az általában használt előképek alapján. Krafft mostoha sorsú alkotása ma már restaurált állapotban látható a Magyar Nemzeti Galériában, ezért kár, hogy a szerző a kézirat végleges lezárása előtt nem tudott módot találni arra, hogy a festményt megtekintse. A másik Krafft-mű, az „I. Ferenc koronázása” ugyan jelenleg is hengeren van, de a Történelmi Képcsarnok régi kiállítását ábrázoló dokumentatív fényképeken a kompozíció vizuálisan kivethető és többet mond, mint a Hormayr-féle leírás. Ennek ismeretében a kompozíció elemzése is pontosabb lehetne. Krafft ugyanis a történés beállításá-

ban a XVIII. század Bécsben megjelent rézmetszeteinek elrendezését vette át, a nézővel szemben középre helyezett cselekménnyel. A francia hatás annyiban mutatkozik, hogy kiiktatta a kép előterét elfoglaló sűrű embercsoportot a kompozícióból, s a mély távlatú térbeállításával monumentálissá tette az ábrázolást. Ismételten kár, hogy a szerző a nem túlságosan fáradságos utazást nem vállalta, mert új vonásokkal gazdagíthatta volna a mester alkotómódszerének leírását.

Krafft művészi sikereit az uralkodó hivatali karrierrel is jutalmazta. 1828-ban kinevezték a császári Képtár igazgatójává a Belvedere-palotába. Ez a tisztség egyre több időt vett el az alkotástól, de itt is komoly eredményei voltak a gyűjtemény újjárendezésében, múzeumbiztonsági intézkedések bevezetésében, a császári Levéltár anyagából származó, s az egyes képek provenienciájára vonatkozó iratok lemasoltatásában.

Alkotó éveinek utolsó szakaszában portréfestéssel (amellyel első sikereit alkotta, s tevékenységében végig fontos szerepet játszott), bibliai és romantikus irodalmi témákkal foglalkozott (Osszián, Tasso, Faust). Az előbbi két műből már korábban ugyancsak megőrkített kétfigurás jeleneteket, klasszicista beállításban és színezéssel. Ezzel szemben kései bibliai arcképein (Judit, Dávid) dominál a figura és környezete reális, pátoszmentes viszáradására irányuló törekvés.

Végezetül szeretnők felhívni a figyelmet két kisebb tévedésre, amelyeket egy második kiadásban könnyűszerrel ki lehet javítani. Az oeuvre-katalógus csak irodalomból ismert 107. számának címe: Barát insurrekciós káplár hősi bátorsága a győri csatában. A magyarázat Győr 1598-as visszafoglalására utal. Az insurrekció említése mégis inkább az 1809-es győri csatára illik, s ez napóleoni háborús jelenet. A másik az 151—152. sz. alatt közölt Gyulay Ignác portrénál az előnév „nárosnémeti” marosnémeti helyett.

Örömteli felfedezés viszont a „Schwrazenberg herceg jelentése a lipcei csata után” c. Krafft-festményen Széchenyi István fiatalkori, eddig ikonográfiájában publikálatlan ábrázolása.

A Herold-kiadó sorozatának első XIX. századi kötete a hazai művészet korszakai között is fontos időhatárt és törekvéseket fog át s ráirányítja figyelmünket a polgári forradalmak nyomában járó képtípusok összefüggéseinek kutatására, ahol, bármilyen nagymértékben is feldolgozott a XIX. századunk, még mindig van tennivalónk.

Cennerné Wilhelmb Gizella

## BOROS LÁSZLÓ: A PÉCSI SZÉKESEGYHÁZ POLLACK-FÉLE ÁTÉPÍTÉSÉNEK TÖRTÉNETE

Baranyai Helytörténetírás, 1981, 293—352. — Különnyomatként: Baranyai Levéltári Füzetek 24. Pécs, 1982.

A 19. századi építészettörténetünk régi, fontos és eddig nem teljesen tisztázott kérdését zárja le a tanulmány, melynek ismertetését azért is fontosnak tartjuk, mivel művészettörténetesek által ritkán forgatott periódikában jelent meg.

Ismeretes volt, hogy a pécsi székesegyház újjáépítésére, illetve átépítésére 1805-ben Buck pécsi rajztanár-építész gótizáló, Pollack Mihály „római stíli” tervet készített; hogy a káptalan ezután már csak Pollackkal tárgyalt, akivel különböző nézeteltérései voltak; úgy tudtuk, hogy Pollack 1807 után már nem is fordult meg Pécsen, s közismert, hogy az átépítés végül mégis a gótizáló formában készült el. Ismeretes volt továbbá Pollack következetes művészi magatartása, a klasszicizmushoz való hűsége, s ebbe a képbe e korai gótizálást nehéz volt minden további magyarázat nélkül beilleszteni. Így állt elő az a helyzet, hogy noha Pollack monográfusa, Zádor Anna a székesegyház átépítését alapos megfontolás után végsőleg mégis neki tulajdonította, azóta is többször újra felmerült a kérdés, s több cikk kezelte az ügyet érthető és megmagyarázható indokokkal nyitott kérdésként. Először a Pollack-monográfia egyik recenzense, Borsos László

(Magyar Építőművészet, 1961, 5. sz. 62. l.), majd e sorok írója (Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyarépítészetben, Építés-Építészettudomány, IV-1972, 1—2. sz. 154—158. l.), végül Komárik Dénes többször is, legrészletesebben A korai gótizálás Magyarországon c. tanulmányában (Művészet és felvilágosodás, szerk. Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig, Bp. 1978, 262—265. l.). Mindezek a tanulmányok azonban a bizonytalanság megindoklásán túl csak feltevésekre szorítkozhattak, pontosabban a lehetséges két-három megoldást kombinálták, árnyalták, vagy ezek egyikét tolták előre vagy hátra a valószínűség skáláján. A probléma lényege abban állt, hogy nem volt világos, hogyan kerülhetett Pollack oeuvrejébe a csehországi barokk gótizálás ilyen pregnáns hatása.

Boros László tanulmánya azonban annyi új adatot hoz, hogy ezek alapján az eddig ismerteket is másképp tudja az összképbe illeszteni. Legfontosabb új megállapításai a következők:

1. A kivitelle került terv Pollacknak tulajdonítható, aki — levelei szerint — elfogadta a megrendelő gótizáló kívánságát; ez a kívánság azonban lényegében a Buck-féle terven alapult. Pollack 1806-ban két újabb tervvél-



tozatot készített, egyet „római”, egyet „gót” formában, de a káptalan már csak az utóbbival foglalkozott érdemben, ezt tanulmányozta s ezen kért különböző változtatásokat, melyeket Pollack megtett. Boros hivatkozik Szőnyi Ottónak (aki a ma meglevőknél még sokkal több tervrajzot látott) a káptalani levéltárban őrzött feljegyzéseire, s e feljegyzéseket Pollack eddig ismeretlen leveleivel összevetve meggyőzően rajzolja meg a káptalan és Pollack vitáját és vitaközlését, s a Pollack-féle gótizáló tervek keletkezésének történetét. Pontosan kimutatja a Buck-féle tervek s a megvalósult átépítés közötti finom eltéréseket, melyek a Pollack-tervnek tulajdoníthatók; egyben azonban azt is igazolja, hogy Pollacknak gótizáló terve elkészítésekor egészében a Buck-féle terv elképzelését kellett követnie. Megtudjuk, hogy Pollack — az eddig ismert 1805—1807 közötti időn túl — tovább is szerepelt Pécsért felügyelve az építkezésre egészen 1812-ig. A gótizáló formát tehát a megrendelő testület kívánta, de egyúttal ragaszkodott Pollack személyéhez is; így a kivitelre került tervet ő készítette el, és az építkezés első szakaszában részt is vett abban.

2. Boros László kimutatja, hogy az eddig ismert adatokkal ellentétben az átépítés 1824/25-ben fejeződött be; a későbbi dátumok csak különböző tetőjavításokra és egyéb kisebb utólagos részletmunkákra vonatkoznak.

3. A Schmidt-féle későbbi átépítést — az eddig ismert magyarázattal ellentétben — igazából nem statikai okok indokolták, hanem a székesegyház, illetve a püspökség gazdasági és politikai helyzete, reprezentációs igényei és szándékai. E megállapítást is meggyőzően támasztja alá iratok, szakvélemények stb. idézésével.

A tanulmány legfőbb erénye, hogy megállapításait mindvégig a gondosan felkutatott és pontosan értelmezett forrásanyagra alapítja. Szerzője a feltárt tények és jelenségek értékelésében is biztos ítéletűnek látszik, noha anyaga az általa leszűrteknél általánosabb tanulságok levonását is lehetővé teszi. Így például annak hangsúlyozását, hogy a káptalan döntése a székesegyház meglévő formáihoz — akkori elképzelés szerint — alkalmazkodó gótizáló formáról a műemlékvédelem legkorábbi megjelenéseinek egyike Magyarországon. Kiemelendőnek tartom azt is, hogy a feltárt anyag egyértelműen megmagyarázza, hogyan került a csehországi barokk gótizálás hatása az onnan származó Buckon keresztül Pécsre, illetve Pollack oeuvre-jébe. Jól általánosítja a cikk a gótizálás-klasszicizmus egyidejű jelenlétét mind a magyar építészeten, mind Pollack munkásságán belül, kimutatva a két irányzatban bizonyos átfedő vonásokat. Ugyanakkor mintha mindenáron védeni akarná Pollackot azokkal szemben, akik a székesegyház gótizáló kialakítását előnytelennek vagy bizonytalannak érzik, vagy akik e műben Pollacknak a klasszicizmustól való „elhajlását” rossznak látják; pedig erre a mentegetésre nincs szükség. A mesternek a klasszicizmusához való hűségére sokkal természetesebb magyarázat adódik (amelybe a székesegyház is belefér), ha ezt nem jellemzőségi kérdésnek tekintjük: egyszerűen ez volt az ízlése, ez állt közel hozzá, ezért

csinált először „római stílus” tervet. S mivel a magyarországi körülmények ekkor a klasszicizmus elterjedésének különösképpen kedveztek, Pollack egész hosszú életén keresztül meg tudta tenni azt, hogy az általa kedvelt stílustól eltérő megoldást vagy feladatot csak akkor vállalt, ha maga a feladat nagyon vonzotta, s ha a megrendelő egyúttal nagyon ragaszkodott a saját elképzeléséhez. E két döntő tényező meglétét a pécsi székesegyház esetében a Boros László által feltárt forrásanyag szinte szó szerint is igazolja. Írásos forrás van ugyanis arra, hogy a káptalan döntött a gótizáló forma mellett; Pollack pedig egyik levelében ezt írja Paffán Ignác örkanonoknak 1807-ben, a káptalan és közötté folyó anyagi természetű vitával kapcsolatban: „... a megállapított 2000 forintot óriási kincsnek tekintik, biztosíthatom főt. Uraságotat, hogy én abban semmit sem találok, hanem az épületben, amelyhez igen nagy kedvem van” (kiemelés tőlem, B. I.). Hasonló esetet egyelőre csak egyet ismerünk még Pollack munkásságában: a Pesten építendő Országháza 1840-ben készült tervét, amelynél a feladatot — érthetően — nagyon vonzotta, a klasszicizmustól viszont, elsősorban a közvélemény egyre erősödő klasszicizmus-ellenes állásfoglalásai miatt, el kellett térnie, mivel jól érzékelte, hogy akár a nádor, akár az országgyűlés adja ki majd a végleges megbízást, az igazi megbízó ebben az esetben az egész ország. Ezért lett az Országháza-terv németes neoreneszánsz stílusú (Boros László tévesen nevezi gótizálónak: a terven csupán a kápolna, illetve annak oltára gótizáló). Az ilyen eseteket éppúgy nem szabad jellemi kérdésként kezelni „megalkuvásnak” minősíteni, mint ahogy enyhítő körülményeket sem kell keresni: sokkal valószínűbb, hitelesebb és emberibb képet kapunk, ha Pollackot egyszerűen józannak tartjuk. Nyilván tudatában volt annak, hogy az építész a megbízóval szemben végsőleg nincs más helyzetben, mint a csizmadia vagy a kalaposmester: lehet más az ízlése, de olyat, ami a vevőnek nem kell, nem csinálhat. Pollack művészi és emberi tartása egyaránt kirajzolódik a pécsi székesegyházzal kapcsolatos forrásanyagból, de nem a stíluskérdések területén, hanem a munka minőségének, az anyagi és erkölcsi felelősségvállalásnak, rugalmasságnak és önértetnek a területén. Az épületre magára visszatérve: természetes, hogy római stílus tervet csinált, de ha valakinek, neki tudnia kellett, hogy az ő klasszicizmusra hangolódott ízlésével szemben éppen a székesegyház esetében rendkívül komoly érvek szólnak a káptalan gótizáló elképzelése mellett is, s ezeket végül el is fogadta. Ebben pedig, mind a megbízó, mind Pollack részéről a műemlékvédelem gondolatának jelentkezését is meg kell látnunk, függetlenül attól, hogy mai műemlékvédelmi elveinknek az akkor elkészült mű mennyire felel meg.

Boros László munkáját a leírtak alapján nagyon fontos és tartalmas tanulmánynak tartom, amely a művészettörténetek számára azt a tanulságot is hordozza, hogy fokozott figyelemmel kísérjük a múzeumok, levéltárak és hasonló intézmények időszakos és alkalmi kiadványait.

Bibó István

## FESZL FRIGYES 1821—1884

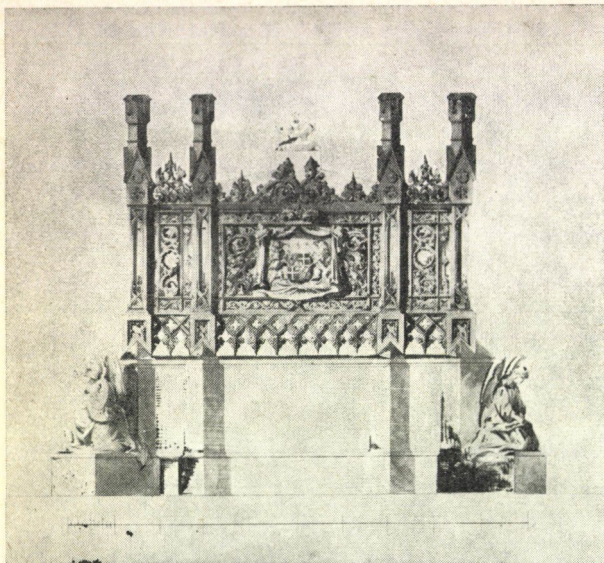
Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 1984. július 25.—szeptember 16.

Szép és izgalmas kiállítás zárta idejekorán kapuit a budai várpalotában. Talán szokatlan jelzők ezek egy építész munkásságának bemutatójával kapcsolatban, de Feszl Frigyes felsorakoztatott tervrajzai és grafikái revelációként hatottak a korszakal foglalkozó szakemberekre is, s szemet gyönyörködtető kivitelük minden látogató élvezetére szolgált. Az utóbbi néhány évben nálunk is felfedezték, hogy az építészeti tervek múzeumi bemutatásra méltó és érdeklődésre számotartó alkotások, azonban ez volt az első olyan monografikus kiállítás Magyarországon, amely egy építész teljes oeuvre-jének szisztematikusan feltárását célozta meg, tudományos katalógus kíséretében. A tervek és a grafikák kiválasztása, a katalógus megírása Komárik Dénes érdeme. (A mintaszerű ka-

talógus 687 tételével a Feszl-anyag teljességének feldolgozása, amiből a kiállításra 265 darab került.)

Mind ez ideig a bennünk élő Feszl-képet Vámos Ferenc úttörő jelentőségű, ám némiképp szubjektív hangvételű és módszerű tanulmányai — és az ennek nyomán születő leegyszerűsítő megjegyzések, ítéletek — határozták meg. A kiállítás most rengeteg új élménnyel és tanulsággal szolgált. Kiderült Feszlről, akit eddig a romantikus stílus kizárólagos híveként tartottunk számon, hogy több esetben tervezett és épített eklektikus stílusban. Már 1863-ban, a Vigadó építése idején korai eklektikus architektúrával tervezi meg Fleischmann és Weber villáját a Városligeti fasorban, s 1873—74-ben egy sor iskola ebben a stílusban került ki a keze alól. A tervlapokat vé-





Feszli Frigyes: Leiningen-Westerburg sírkápolna terve, a szarkofág nézete

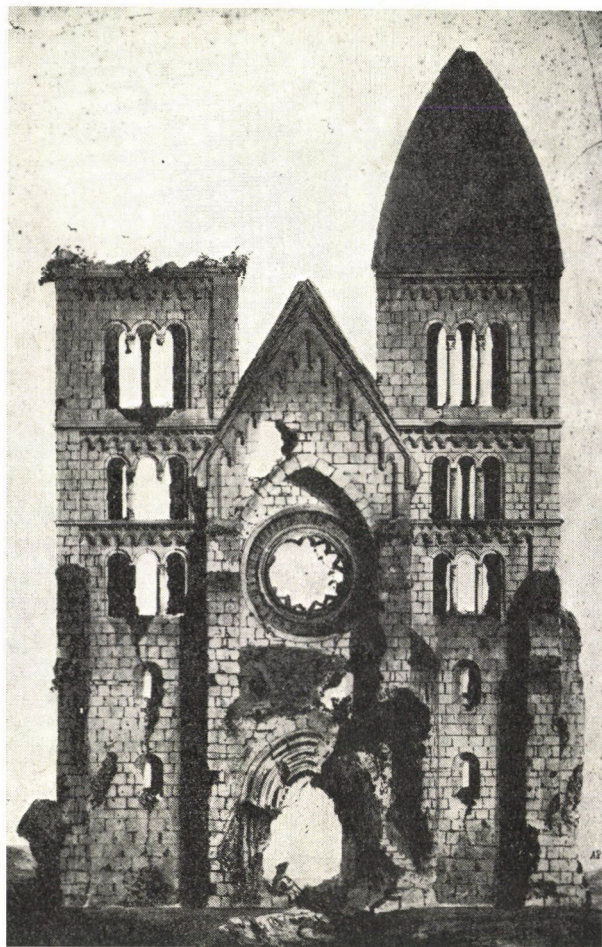


Feszli Frigyes: Monumentális Deák-mellszobor (vázlat), 1877

gignézve látjuk, hogy Feszli számára általában sem volt idegen a stíluspluralizmus. Külső kényszer hatásától mentesen sokszor készített rajzokat egyazon objektumhoz különféle stílusban, próbálta, ízlelte a lehetőségeket, eljátszott a gondolattal, milyen lenne egy templom, egy köztéri kút vagy egy mauzóleum különböző modorban. Ha azt vizsgáljuk, mi épült meg tervei közül, valószínűleg sikertelen építésznek kéne őt tartanunk; nagyszabású terveiből csak a Vigadó valósult meg, papíron maradt az Országház, a szervita templom és rendház, a német színház, a bécsi Votivkirche, a Dohány utcai zsinagóga, az Akadémia palotája, a kőbányai plébániatemplom — megannyi monumentális vállalkozás. Csakhogy nemegyszer pusztán a tervrajz elkészítésével, az idea megformálásával is megelégedett Feszli. Ma már tudjuk, hogy a pesti Országháza tervét valószínűleg be sem adta a pályázatra, s az Akadémia akvarell távlati képét kifejezetten magának készítette, akkor az a nyilvánosság előtt teljesen ismeretlen volt. Tervrajzai sokszor, még a jelentéktelenebbek is, olyan gazdag kimunkálást, élénk akvarell-színezést, festői környezet-ábrázolást mutatnak, ami túllép a gyaníthatóan szükséges mértéken. Feszli számára a rajznak, a grafikai kidolgozásnak igen nagy a jelentősége. Maga a terv is műalkotás lesz — többek közt ez tette olyan vonzóvá ezt a jubileumi kiállítást. Építésznél elmosódik a határ a kifejezett tervrajz és a

grafika között, mint ahogy talán a megvalósításra szánt terv- és a fantáziarajz között is. Vizuális élmény, dekoratív hatás, a motívumok keresése, érlelése és variálása — mindez jobban foglalkoztatta őt, mint a gyakorlati, szorosan vett építési problémák. Ez a magyarázat arra, miért készített olyan nagyszámú rajzot kutakhoz, rácsokhoz, alkalmi díszépitményekhez: itt volt leginkább mód az anyag és a technika béklyóiból kiszabadulni. A gyakorlati korlátok áthágásának másik iránya épp a megalománia felé mutat (pl. a Deák-szobor tervrajzai, emlékművek), de a városrendezési tervek kulissza-architektúrája is felfogható hasonló értelemben. Összegezve megállapíthatjuk, hogy Feszli Frigyes építészeti életműve elsődlegesen papíron, a fantázia birodalmában maradt, s e tekintetben egyedülálló a magyar architektúra történetében. Ha párhuzamokat keresünk Európában, Piranesi, Boulle, Ledoux neve ötlük fel, ami természetesen nem jelenti azt, hogy egyenlő formátumú egyéniségekről lenne szó.

A kiállítás betekintést engedett az építész kifejezetten grafikai tevékenységébe is. Számos műemléket rajzolt le itthon és külföldön, de a fennmaradt lapok nem műszaki jellegű felmérések, mint amilyenek már a korabeli Magyarországon is készültek. Feszli, a *par excellence* romantikus művész, még ha pontosan rögzítette is a látottakat, a régi épületekben a festőiség és a sejtelmesség ragadta meg. (Ezt a rom-romantikát sejtjük indító motívumnak a pusztában álló magyar emlékmű tervek mögött is, legalább annyira, mint az abszolutizmus kori depressziót vagy a magyaros stílussteremtő vállalkozás iránti általános érdektelenséget.) A kvalitásos grafikai anyagban jó néhány további olyan téma bukkan még fel, ami kurrens volt az európai romantikus festészetben.



Feszli Frigyes: A zsámbéki templom főhomlokzata, 1846 körül



Ilyen például a sziklás hegyi táj, ablaknál olvasó vagy merengő szerzetes, magányos fa, zivatár a határban.

A kiállított tervek, rajzok, akvarellek alapján, a nagy mennyiségű új kutatási anyagot tartalmazó katalógus elemzései nyomán — minden esetleg lezáratlan kérdés ellenére — úgy érezzük, érzékletesen bontakozik ki a feszli életmű. Az újkori magyar építészet egyik legjelentősebb mesterének ezen bemutatása komoly nyeresége a szaktudománynak. Ezek után reméljük, hogy Komárik Dénes néhány év múlva Feszli Frigyes nagymonográfiáját is leteszi az asztalra. A kiállítás rendezését csak dicséret illetheti, az anyag prezentálása példászerűen áttekinthető és izléses volt. Mindössze a szervezésben találhatunk kifogásolnivalót. A kiállításról, sajnos plakát nem tájé-

koztatta a nagyközönséget. Ennél sokkal szerencsétlenebb, hogy még két hónapig sem (!) tartott nyitva, s ez a rövid idő éppen nyárra és az ősz első napjaira esett. Ez az úttörő jelentőségű, sok munkát felemésztő vállalkozás jóval hosszabb bemutatkozási időt érdemelt volna. Bécsben a hasonló Ferstel-kiállítás a közelmúltban egy kerek évig volt nyitva! Az talán már a vágyalmok birodalmában tartozik, hogy jó lett volna a gondos kiállítású, igényes, magyar–német nyelvű katalógusba színes képtáblákat is kötni. Az említett kisebb szervezési problémáktól eltekintve nagyon szépen sikerült Feszli-kiállítást remélhetőleg további hasonló vállalkozások fogják követni.

Sisa József

WERNER JOSEF SCHWEIGER: WIENER WERKSTÄTTE  
KUNST UND KUNSTHANDWERK 1903—1932

Edition: Christian Brandstätter, Wien, 1982

A századforduló képző- és iparművészetének története már vagy másfél évtizede a kutatók érdeklődésének középpontjában áll. A 20-as évek művészetével kapcsolatosan éppen az ellenkezője igaz. Megjelentek ugyan reprezentatív összefoglalások, de a két világháború közötti időszak művészeti jelenségeinek alapos elemzése, az összefüggések feltárása még sok tennivalót tartogat.

A századelő jelentős és nagyszabású iparművészeti vállalkozásai közé tartozik az 1903 és 1932 között működő Wiener Werkstätte alapítása, melynek története átnyúlik az első világháborút követő évtizedre. A művészet és kézművesség, művészet és élet eleven kapcsolatát kiemelten hangsúlyozó intézményről igényes kivitelű monográfia jelent meg Christian Brandstätter kiadójánál Bécsben, 1982-ben. A szerző — Werner Josef Schweiger — alapos ismerője a bécsi századforduló kultúrtörténetének. A korszak irodalmi élete, a kávéházak világa, a művészeti életben oly fontos szerepet játszó író Peter Altenberg életműve foglalkoztatta korábbi munkássága során, s ebből a nézőpontból közeledett a Wiener Werkstättének, az európai iparművészet-történet jelentős állomásának vizsgálatahoz. Éppen ezért a szerző más és szélesebb látószögből mutatja be a bécsi Műhelyszövetség működését, és azt az atmoszférát, amelyben a művészi kézművesség újjászülését célzó tervezői, termelői és kereskedelmi egyesülés létrejött, több összefüggést sikerül felfedeznie, mintha pusztán a művészettörténet tényeire szorítkozna.

Schweiger elsősorban, a kortárs folyóiratokra, a századforduló haladó kritikusaiknak — a magyar származású Ludwig Hevesinek, Berta Zuckerkandlnak és Hermann Bahrnak az írásaira támaszkodik. Ezeknek a forrásértékű beszámolóknak, sokszor vitatkozó vagy kritikusszellemű írásoknak a segítségével a bécsi Sezession művészegyesülés alakulásától követi nyomon a századforduló művészeti eseményeit. Felhívja a figyelmet a Párizsi Világkiállításon már sajátos és a különbözőségek ellenére is közös vonásokat mutató „Wiener Stil” megjelenésére, valamint az angol kapcsolatok fontosságára.

Foglalkozik azokkal az előzményekkel, amelyek előkészítették a talajt a tervezői-termelői közösség létesítésére. A bécsi Sezession művészcsoporthoz mellett lényeges lépést jelentett a kevésbé ismert „Wiener Kunst im Hause” is, amely Hoffmann és Moser tanítványaiból 1902-ben alakult. Művészei a „Gesamtkunstwerk” szellemében egységes hangú környezet megteremtésére törekedtek. Minden tárgyat azonos szellemben terveztek és készítettek el a bútortól az evőeszközökig. Közös művészi célok mellett a „Wiener Kunst im Hause” már kereskedelmi egyesülés is volt. Tagjai közül néhányan (Forstner, Luksch-Makowsky, Sika és Trethorn) részt vettek a Wiener Werkstätte munkájában is.

Megismerjük azokat a folyóiratokat, amelyek az első lépést jelentették a Wiener Werkstätte munkáinak publikálására. A legfontosabbak között ott volt a „The Studio”, az „Interieur”, az „Art et decoration”, a „Decorative Kunst”. A leghűségesebben az Alexander Koch

által szerkesztett, Darmstadtban megjelenő „Deutsche Kunst und Dekoration” kísérte figyelemmel a Werkstätte működését. 1904 és 1911 között tizenkét önálló kiállítást szentelt tevékenységének méltatására és termékeik bemutatására.

A történeti bevezető tanulmány után Schweiger műfajok szerint foglalkozik a műhely tevékenységével kezdve a kiállításrendezési és építészeti munkáktól egészen a női divat kiegészítő kellékeiig. Feldolgozási módszeréből adódóan azonban — és ez legfőbb értéke könyvének — mindig komplex bemutatásra törekszik. Külön érdeme, hogy sikerül elkerülnie az átfedéseket olyan témáknál is, mint pl. a Cabaret Fledermaus, melynek színes ismertetése a belsőépítészeti bemutatástól a programfüzetek grafikai megoldásán keresztül az előadások méltatásáig terjed. A kortárs kritikákat valamennyi műfajnál gazdagon és érdekesen sikerül beépítenie a szövegbe.

Schweiger kimutatja, hogy a Wiener Werkstätte stílusa a 10-es évek közepéig megmaradt a Hoffmann és Moser által a századfordulón kifejlesztett geometrizáló díszítési módnál, a célszerű és racionális formatervezésnél. A 10-es évek közepétől tárgyaik egyre szeszélyesebb alakításúak lettek, egyre jobban előtérbe került a díszítés túlburjánzása és a reprezentációt szolgáló igény. A Wiener Werkstätte egyre inkább az arisztokrácia és a nagypolgárság szűk rétege számára dolgozott.

Schweiger könyvét olvasva felmerül a kérdés: miért tekintjük nagy jelentőségűnek a Wiener Werkstätte luxusművészetét? A szerző sajnos nem mondja ki, de az illusztrációkból kiderül, hogy termékei annak a sok évszázados fejlődésnek lezárását jelentik, amelyekről Nádai Pál már 1926-ban a Magyar Iparművészetben melankoliával és nosztalgiával vegyes iróniával megállapította: „mindnyájan érezzük, hogy a huszonháromeves bécsi műhelyszövetkezettel annak a derűs és mosolygó világnak szalad le a csillaga, mely a Graben tükrös kirakatai, kellemesen csillogó szépasszonyai között nevetett ránk. Bécs szép délelőtti jeinek, kivilágított éjszakáinak, külföldet elbűvölő selymeinek, tükreinek, ezüstjeinek muzsikájára ül rá ez a csend. . . . Minden ilyen luxusművészet el kell hogy vérezzék a saját idealizmusán.” A Wiener Werkstätte tagjainak korai munkái azonban az első lépéseket jelentik a 20. századi Gesamtkunstwerk törekvések kibontakozása felé. Így a hozzá kapcsolódó művészeket joggal tekinthetjük a modern design úttörőinek is. Annak ellenére, hogy a szerző nem vonja le ezt a következtetést, munkája igen értékes, mert rendkívül bő ismeretanyaggal gazdagítja a bécsi tárgytervezéssel kapcsolatos eddigi információinkat. Ez a bőséges ismeretanyag jelentős forrást nyújt a századunk iparművészetével, tárgykultúrájával, fejlődésével foglalkozó magyarországi kutatás számára is. A hazai környezetalakítás, építészet, enteriorművészet terén már a század első évtizedének közepén érezhető volt a bécsi Sezession művészeinek hatása. Ez a konstruktív, racionális irányvonalat követő tervezési mód leolvasható a századelőn működő magyar építészek



legjobbainak munkáiról Vágó Józseftől Lajta Bélán keresztül egészen Kós Károlyig. Ennek a hatásnak elsődleges oka a Monarchián belüli összetartozásunk volt. A későbbi években, 1910 után már több tényező is közrejátszott a bécsi hatás érvényesülésében. A tárgyak tanúsága szerint kétségtelen, hogy a 20-as években a Wiener Werkstätte elegáns, de szolid, jól kivitelezett termékeinek szeleme Magyarországon szélesebb körben hódított, mint a számos magyar művészt is foglalkoztató Bauhausé. Ennek elsősorban a kevésbé fejlett magyar ipar volt az oka, mely a vesztes háború után csak kézműves technológiára támaszkodhatott. A megrendelők köre a súlyos gazdasági helyzetben a világháború előttinél is jobban leszűkült. A felemelkedő újjazdag nagypolgárság reprezentatív, a modernet a hagyománnyal ötvöző művészetet igényelt, a valóban progresszív tendenciákat pedig elutasította. Az Európa-szerte kibontakozó és bécsi előképekre erősen támaszkodó art deco volt az a művészeti irányzat, amelyen belül az újnak és a réginek sokszor bizarr együttese megvalósítható volt. A Wiener Werkstätte hatásának igazolására a magyar iparművészetben elegendő összevetni Dagobert Peche vagy Otto Prutscher bútorait Kozma Lajos vagy Kaesz Gyula 20-as években készült munkáival.

A Wiener Werkstätte hatása kézenfekvő volt azért is, mert több magyar is volt a tagjai között. A legismertebb művészek Divéky József grafikus és Gádor István kerámikus. De igen fontosak a kevésbé ismertek is, mint pl. Philipp Häusler, akinek működéséről sokat tudunk meg Schweiger könyvéből. A pancsovai születésű építész és iparművész Bécsben végezte tanulmányait, 1911-től Josef Hoffmann asszisztense lett, majd később a Wiener Werkstätte tagja, sőt 1920 és 25 között vezetője is volt. A magyar származású művész nevéhez fűződik a kézművesmunkára épített műhelyszövetségen belül az a kezdeményezés, melynek keretében a vállalkozást a nagyiparral való kapcsolatteremtésre is ki akarta terjeszteni, s a típustervek bevezetését szorgalmazta. Ennek a munkának az eredményeképpen az egyik legjobb Berndorf étkezőtér tervezője is ő volt.

A felvázolt kapcsolatok csak vázlatos gondolatsor kiragadott részei, melyek Schweiger könyvének lapozgatása közben ötlenek fel. A monográfia értéke számunkra min-

denesetre az, hogy olyan kérdésekre irányítja rá a figyelmet, melyekkel a magyar kutatás még alig, vagy egyáltalán nem foglalkozott.

Maga a könyv igen igényes megjelenésű, grafikai díszítése Josef Hoffmanntól származik. 700 kép közül 194 színes, a többi fekete-fehér. A tárgyakon, enteriőrökön kívül a tervezők, kortársak, kritikusok fényképeit is közli, s így csak fokozza az egész írást átható életszerűséget. A gazdag képanyagon kívül, mely a magántulajdonban lévő tárgyakat is publikálja, a kötetet 213 művész életrajzi adatai egészítik ki.

Werner Josef Schweiger érdekes, olvasmányos könyve igen igényesen megoldott, az ismeretterjesztést szolgáló munka. Ennek egyik oka valószínűleg azokban a kiadói feltételekben keresendő, melyek a könyvnek inkább reprezentatív albumszerű megjelenést, semmint túlságosan bő jegyzetapparátust szántak. Így is rengeteg ismeretanyagot közöl a 20. századi iparművészet történetének egy rendkívül jelentős fejezetéről. Talán két igazi hiányossága van. Az egyik az, hogy a Wiener Werkstätte helyét nem határozza meg a kortárs európai művészeti törekvések szövevényében. A másik, talán súlyosabb, hogy a Wiener Werkstätte művészettörténeti értékelése hiányzik. Pozitívumainak és negatívumainak összegezéséknél a szerző nem mondja ki, mennyiben és meddig előremutató a műhelyszövetség, munkája és a kezdeményezés mikor válik teljesen utópisztikussá, művészeti szempontból is folytathatatlanná. A könyv így csupán gazdag képanyaggal, információkkal és dokumentumokkal alátámasztott színes elbeszélése egy tisztességes kézművesiparra támaszkodó művészeti műhely történetének. Ezt a történetet művészpályák alakulása, belső és külső konfliktusok, bukott mecénások váltakozása kíséri.

Schweiger monográfiájának értéke, hogy rengeteg adattal járul hozzá a bécsi és az európai művészettörténettel foglalkozó kutatók munkájához. Ez az érték pedig felbecsülhetetlen, hiszen az Österreichisches Museum für angewandte Kunst 1967-ben rendezett kiállításához Wilhelm Mrazek által szerkesztett, sokkal csekélyebb terjedelmű és csak 80 fekete-fehér képet tartalmazó Wiener Werkstätte katalógusa óta nem készült erről a témáról alaposabb munka.

Bánszkykény Kiss Éva

## HONISMERET — ÖNISMERET

Kelemen Lajos: Művészettörténeti Tanulmányok (I. Kriterion Bukarest 1977, II. Kriterion Bukarest 1984)

A nyolcvanadik születésnapján, 1957-ben megjelent emlékkönyv állította össze a folyóiratokban, hírlapokban, különböző kiadványokban napvilágot látott cikkeinek bibliográfiáját, amelyet a „Kéziratban levő művek és adattárak jegyzéke” egészít ki<sup>[1]</sup>. Ekkor vált először áttekinthetővé munkássága. Ugyanebben az évben a Tudományos Kiadó válogatott írásainak megjelentetését tervezte. Kelemen Lajos átdolgozta, az újabb szakirodalom eredményeivel kibővítette kutatásainak különböző témáit felölelő tanulmányait. A kötet nem az érdeklődés hiánya, hanem a kiadó mulasztása miatt nem jelenhetett meg<sup>[2]</sup>. Rövid, méltató recenziót közölt az emlékkönyvről a Művészettörténeti Értesítő. Ez volt az idős tudós születésnapjának köszöntése is<sup>[3]</sup>. A következő híradások már a haláláról számolnak be. Benda Kálmán nekrológja „az erdélyi magyar történész-nemzedék utolsó nagy képviselőjének” mondja<sup>[4]</sup>. Entz Géza az „utolsó nagy magyar polihisztortól” búcsúzik<sup>[5]</sup>. 1973-ban tíz éve, hogy meghalt, 1977-ben száz éves lenne — tudósít a Magyar Nemzet<sup>[6]</sup>. Kolozsvárt, a régi tanítványok közül Mikó Imre, csak 1973-ban írt először Kelemen Lajos örökségéről<sup>[7]</sup>. Elismerésben, emlékekben és köszönetben nincs hiány.

A megemlékezéseken túl elsőként Kálnoki Kiss Tamás foglalkozik tudományosan az életművel: ő kezdi kiadni a Levéltári Szemlében Kelemen Lajos leveleit, amelyek közül nem egy önálló tanulmányként is megállja a helyét<sup>[8]</sup>.

Sokáig váratott azonban magára a Kriterion Kiadó máig sem eléggé megismert két kötete<sup>[9]</sup>. Az élet-

rajzot, tudományos munkásságot ismertető bevezető Szabó T. Attila, a munkatárs és barát, a szerkesztés és szerkesztői jegyzetek — amelyek bibliográfiai adatokkal, a műtárgyak és a források későbbi sorsáról szóló híradásokkal, a megváltozott elnevezések közlésével megkönnyítik a kötetek használatát — B. Nagy Margit, a régi tanítvány munkája. Ők magukénak érzik Kelemen örökségét, és személyükre hárulnak az azzal kapcsolatos kötelezettséget is. Hozzáférhetővé, használhatóvá tették az összegyűjtött hatalmas anyagot. Részükről az elkötelezettség érhető. A magyarországi kutatásban azonban az értékelés és felhasználás megkésztettségének oka nem az-e, hogy egyik tudományág, a művészettörténet sem, meri vállalni az életmű teljes-ségét, tudományos-módszertani és nem utolsósorban erkölcsi következményeivel együtt.

Kelemen Lajos historikusnak vallotta magát. „Egy-egy korszak emlékeit köteleesség kikutatni... a megismerhető valóság helyett nem szabad feltevéseket és kombinációkat nyújtani ott, ahol a kutatás hasznos fáradságával nevetek és tényeket nyújthatunk.” „A történetírás egyik feladata annak kimutatása, hogy a létezők hogyan lettek azzá, amik, s ez a feladat egyaránt lehet tárgyi és személyi.”<sup>[10]</sup>. A történeti tudományok minden ágát, a művészettörténetet is kötelezi ezzel.

A Művészettörténeti Tanulmányok a kutatás példái és forrásai is egyben. Az első kötet főként festészeti tárgyú írásokat tartalmaz. Nagyobb, összefüggő egysége az erdélyi mennyezet-, és karzatfestményekről foglalkozó



tanulmányosorozat. A második kötet cikkei két város, Marosvásárhely, a szülőváros, és Kolozsvár, későbbi életének színtere köré csoportosulnak. Mindazok számára nélkülözhetetlenek, akik e témák valamelyikével foglalkoznak.

Akár nagyobb, akár szerényebb történeti jelentőségű emlékről van szó, Kelemen Lajos mindenkor ismerteti azok helyének, a falvának és városoknak okleveles adatokon, néha csupán hagyományokon alapuló történetét. A különböző folyóiratok, újságok igényeinek megfelelően, ahol írásai eredetileg megjelentek, a szövegben vagy a jegyzetekben tárgyalja a birtoklástörténetre, a tulajdonosokra, a megrendelőkre vonatkozó adatokat. Ezek a leírások esetenként a műtárgy bemutatásának rovására történnek, olykor öncélúvá is válnak: többet tudunk meg pl. a választói kastélyban levő portrészorozaton ábrázolt személyekről, mint magukról a képekről; Göcs Pál réz koporsótáblájának leírása pedig a 17. századi unitárius pap bemutatásának ürügyévé válik. A romániai levéltári kutatások nehézségeit tartva szem előtt azonban, a magyarországi művészettörténetírás óriási szerencséje, hogy Kelemen Lajos ezeket a részleteket is megőrizte. Cikkei a megrendelőkre, birtokokra, így esetleg a kronológiára és ikonográfiára vonatkozóan más kérdésekkel foglalkozó kutatók számára is kiindulási pontként szolgálhatnak.

Kelemen egyetlen műtárgy bemutatásánál sem mulaszt el utalni a technikai-mesterségbeli kérdésekre. Ismerteti a munkafolyamatokat, amelyekben egy-egy mű elkészült: az év mely szakaszában kellett pl. elkezdeni a deszkamennyezet felrakását — ennek alapján a datálás is pontosítható —, mi volt az egyes műveken dolgozók mestersége, ill. hogyan oszlott meg egy-egy munka a különböző mesterek között, hogyan szabályozták ezt a korabeli céhszabályok. A festett famennyezetek nagyobb része asztalosmunka, a képrők aranyoztak bútorokat, festettek temetési lobogókat, címereket, de vállalhattak portrékészítést is — a kvalitást mindig ebből kiindulva kell megítélni. A mesterek járandóságát és a készítőndő művek formáit, tematikáját a megrendelővel kötött szerződés szabta meg. Ilyen szerződések lehetőséget nyújthatnak elpusztult műtárgyak hozzátvetőleges rekonstrukciójára is.

Kelemen Lajos nagy levéltárosi rutinnal, kitűnő kritikai érzékkel használja fel a művészettörténet számára alapvető fontosságú megannyi forrást. Egyháztörténeti jegyzőkönyvek különböző évekbeli származó bejegyzései alapján mutatja be a nyárádszentlászlói egyházban őrzött török szőnyeg történetét, egy 17. századi ingóság-jegyzéket követve veszi számba a szárhegyi kastély felszerelési tárgyait, számadáskönyvek adataival járul hozzá a gyulafehérvári fejedelmi palota építéstörténetének rekonstrukciójához. Ugyanígy sokoldalúan elemez bűcsüengedélyeket, végrendeleteket, céhiratokat is. Megadja, hogy milyen anyagokból dolgozott, és tájékoztat arról, hogy hol, milyen jellegű iratokban találhatóak még további adatok. Tudósít a családi levéltárak sorsáról, megőrzéséről, anyagairól. Ezeket a közléseket a szerkesztői jegyzetek aktualizálják.

Hasonló szakértelemmel használja fel a történeti segéd tudományok nyújtotta információkat is. A gogánváraírajai festett mennyezet kígyós címerét egy korabeli pecséttel való összevetés alapján ő kapcsolja V. Bethlen Miklóshoz — heraldikai érvek alapján máig érvényesen módosítja a mennyezet stíluskritikai datálást.

Kelemen legfontosabb forrásai, amelyek közül a legnagyobbakat is igen nagy becsben tartja, a képi ábrázolások. A múlt század közepén készült fényképek alapján emlékezik meg a kolozsvári főtér azóta lebontott reneszánsz házairól, egy 17. századi rajzgyűjtemény, a Theatri praecipuum totius mundi urbium képeről írja le a Szent Mihály templom régi homlokzati tornyát. Templomok és várak képeinek rekonstrukciójához felhasznál 17–18. századi hadmérnöki térképeket, múlt századi metszeteket és olajfestményeket egyaránt. A

művészettörténeti kutatás egyik legnagyobb gátját éppen az összehasonlító képanyag, a képi források szűköségében látja. Sokszor sürgeti pl. a festett mennyezetek motívumainak rajzban, színes vázlatban való összegyűjtését — egyrészt, mert az emlékek gyors pusztulása miatt ez a megőrzés egy módja lehet, másrészt, mert a kutatás sem tud ezek nélkül tovább lépni.

Kelemen Lajos maga is számos vázlatot, felvételi rajzot készített. Különösen fontos, forrásértékűvé váltak ezek olyan esetekben, amikor az emlék elpusztult, vagy eredeti helyéről elkerült. Kelemen rajzai és leírásai pl. az ádamosi és gogánváraírajai festett mennyezetek múzeumi felállításának legfontosabb forrásai.

A rajzokkal szinte azonos értékűek a pontos, minden részletre kiterjedő leírások. A szerző biztos stílusérzékkel választja szét a különböző korokból származó egységeket, részletesen leírja az épületek berendezési tárgyait, meghatározza azok eredeti helyét, korát és funkcióját. Pontos méretek közöl, lejegyzí a feliratokat, szakszerű leírásokat ad a motívumok történetéről, variációiról, a díszítmények rendszeréről, legyenek azok a legkülönbözőbb műfajú és technikájú darabok is.

Az ikonográfiai meghatározásokban, stíluskritikai kérdésekben az újabb kutatás pontosíthatja Kelemen Lajos eredményeit. Múlhatatlan, sőt a történelmi változások következtében egyre nagyobb jelentőségűek érdekei a műtárgyak azonosításához használható leírások készítésében, az adatok feltárásában és megőrzésében, a problémák felvetésében, amelyek nélkül a további kutatás is egészen talajtalan lenne.

De nemcsak a módszertan és az adatok, hanem a felelősségérzet, a munka mögött álló szellemiség is megzívelendő. „Alig van olyan ország, amely több természeti, történelmi és népeleti kincssel bírna, mint a Kárpátok által körülvevett magyar haza, ... s mégis alig van a civilizáció körvonalába foglalt, sőt még azon kívül eső terület is, mely oly kevéssé lenne ismerve és méltányolva, mint éppen hazánk.” — Orbán Balázs ezzel a gondolattal és ennek jegyében fogant monumentális összefoglaló művével, a Székelyföld Leírásával egy egész nemzedéknek ad programot [11]. Példája nyomán, sőt részben már őt megelőzve is, egymás után jelennek meg Magyarországon és Erdélyben olyan művek, amelyeknek célja az ország földrajzi, gazdasági, történeti és művészeti ismertetése. Kővári László Erdély régiségeit, építészeti és történeti emlékeit bemutató írásai az elsők, egyben a legmegalapozottabbak közül valók e „honismereti” munkák sorában [12]. Hasonló szándékúak Benkő Károly Maros-, Csík-, Gyergyó- és Kászonszékekről írt könyvei [13], és Hodor Károly Doboka vármegyéje is [14]. Ugyanebből az igényből táplálkozva megindul a műemlékek szakszerű, tudományos összegyűjtése és feldolgozása. Már az 1850-es években felmerül a műemlékek fenntartására szervezendő bizottmány létrehozásának terve, a 70-es években elhatározzák az egész országra kiterjedő műemléklajstrom elkészítését — topografikus rendszerben, alaprajzi felvételekkel, metszetekkel, fényképekkel. A tervezett munka nagyságrendjére igen jellemző, hogy a Gerece Péter által összeállított Magyarország Műemlékei — kötet [15], amely ma is alapvető, a kiadott és a kéziratok forrásokat egyaránt ismertető művészeti topográfia, akkor szerény, csupán az első tájékozódást segítő eredménynek számított.

Hasonló szándékkal állítja össze Henszlmann Imre Magyarország ó-keresztény, román és átmenetstíljú, ill. csúcsíves emlékeinek lajstromát [16], gyűjti össze Rómer Flóris a régi magyarországi falképeket [17], ugyanehhez a munkához kapcsolódva kezdi meg Divald Kornél az archeológiai kutatásokat a Felvidéken [18].

A gyűjtések, összefoglalások a 20. század elején is folytatódnak. Az iparművészet minden ágának történeti és technikai áttekintése, az Iparművészet Könyve, 1902 és 1912 között jelenik meg [19]. Ebben a folyamatba illeszkedik a magyar címeres emlékek összegyűjtése [20] éppúgy, mint az erdélyi oltárok feldolgozása [21].

Az ezeket a példákat követő Kelemen Lajos életművében nem születik összefoglalás. A Kriterion Kiadó két kötetében a tanulmányok tematikai rendszerezése



ugyan azt sugallja, hogy azok egy nagy monográfia előkészületei. Kelemen Lajos azonban sokkal többet tudott a tárgyról és személyekről annál, hogy azt egy művészeti topográfia keretei közé zsúfolhatta volna. Érdeklődése, ismeretei pedig olyan szerteágazóak voltak, hogy nem koncentrálni tudott egyetlen monografikus témára. A kutatás, a közlés, a tudatás szándéka volt benne sokkal erősebb az összefoglalás, a szintézisre törekvés igényénél. Egy összefüggő monográfiából pedig bizonyára ki kellett volna hagyni azt a rengeteg apró ismeret és adatot, amelyek a szerzőnek a legkedvesebbek voltak, és amelyek a mai kutatás számára a legértékesebbek.

Kortársaihoz hasonlóan Kelemen Lajos sem szakadt el egészen a topografikus és történeti feldolgozások kezdetét jelentő természetrajzi, gazdasági összefoglalásoktól. Mái példaadóan kiszállások, bejárások során gyűjtötte a művészeti és történeti emlékeket, készített leírásokat, rajzokat azokról. Nemegyszer addig ismeretlen emlékeket is felfedezett. A közvetlen élmények hatása és különösen szűkebb hazája, Erdély iránti szeretete ösztönözte a táj helyenként líraián szép, ihletett leírására.

Kelemen nemcsak a gyűjtést és feldolgozást, hanem a műemlékek megőrzésének, múzeumi elhelyezésének, bemutatásának segítségét is feladatának tartotta. Ahogy a fővárosban, úgy az egész országban nemzeti ügyé vált a múlt században múzeumok alapításának kérdése, 1897-től már országos szervezet irányította és támogatta az egymás után alakuló múzeumokat. A sáros megyeihez éppen Diváld Kornél gyűjtötte és rendezte az anyagot. Ennél jóval korábban, a század első felébe nyúló előzmények után, 1857-ben tartotta alakuló közgyűlését Kolozsvárt az Erdélyi Múzeum. Az első igazgató, Mikó Imre,

hármast állított fel: Erdély tudományos műkincseivel arányos gyűjtemény létrehozását, az anyag rendezését, feldolgozását, és ezek eredményeként a tudomány és művelődés, a haza ismeretének terjesztését, haladásának előmozdítását. Ebben az elképzelésbe illeszkedve a kiállítások elsősorban tanulmányi célokat szolgáltak. Az anyag teljesebbé tételének érdekében örömmel állítottak ki különböző műfajú emlékekről készült másolatokat is. A múzeum rendszeresen jelentetett meg évkönyveket, folyóiratokat, rendezett ismeretterjesztő előadásokat.

Kelemen Lajos 1918-tól 1937-ig, nyugdíjazásáig volt a múzeum keretébe tartozó levéltár egyetlen alkalmazottja, később nyugdíjasként lett a múzeumi gyűjtemények főigazgatója. Az ő koncepciózus gyűjtőmunkájának eredménye, hogy a levéltár komoly kutatási bázissá, az erdélyi családi levéltárak és különböző egyházi iratok jelentős gyűjteményévé fejlődött. Az anyag rendezésében és feldolgozásában is ő tette meg az első lépéseket. De magának érezte az egész múzeum ügyét. Tanulmányainak jelentős részét publikálta annak kiadványaiban, az Érem és Régiségtár Közleményeiben, ill. az Erdélyi Múzeumban. És megannyi cikkében hívta fel a figyelmet veszélyeztetett, rossz állapotban levő műtárgyakra, sürgette azok múzeumba juttatását, védelmük biztosítását.

Szívéigye volt az erdélyi magyarság híres pantheonjának, a házsongárdi temetőnek megőrzése is. Ismerte történetét és sírköveit. Tudta, hogy a régiek közül hány áll meg eredeti helyén, melyek vannak rossz állapotban vagy tűntek el máris. De a temető művészi értékénél fontosabbak voltak számára az ott nyugvók, írók, művészek, tudósok. Közéjük került ő is.

Poszler Györgyi

#### JEGYZETEK

- 1 Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára, szerk.: Bodor András, Cselényi Béla, Jancsó Elemér, Jakó Zsigmond, Szabó T. Attila, Budapest—Kolozsvár 1957, 632. 649. összeállította: Szabó T. Attila, Magyarai András.
- 2 Kálnoki Kis Tamás: Kelemen Lajos in: Levéltári Szemle 1974, 419., az emlékkönyv bibliográfiáját hiányosnak tartja.
- 3 B. Nagy Margit megjegyzései, Művészettörténeti Tanulmányok I. 227.
- 4 Emlékkönyv... 1957, ismerteti Rozványiné Tombor Ilona in: Művészettörténeti Értesítő 1958, 294.
- 5 Benda Kálmán: Kelemen Lajos 1877—1963, in: Századok 1963, 1164.
- 6 Entz Géza: Kelemen Lajos, in: Művészettörténeti Értesítő 1964, 227. Kelemen Lajos kutatói módszerének példaadó voltát egy korábbi írásában is kiemeli: Az erdélyi műtörténetírás kérdéseirhez, Kolozsvár 1945, 11.
- 7 Ruffy Péter: Romániai magyar folyóiratszemle, in: Magyar Nemzet 1973, aug. 31.
- 8 Uő.: A kolozsvári levéltáros, in: Magyar Nemzet 1977. okt. 2.
- 9 Mikó Imre: Kelemen Lajos öröksége, in: A Hét 1973. júl. 27.
- 10 Kálnoki Kis Tamás: Kelemen Lajos, in: Levéltári Szemle 1974, 419. 1975, 399. 1978, 77.
- 11 Az első kötetéről egyedül Balogh Jolán írt méltó recenziót: Kelemen Lajos: Művészettörténeti Tanulmányok, Bukarest: Kriterion 1977, in: Honismeret 1979/3

- 12 Művészettörténeti Tanulmányok II. 303, 313.
- 13 Orbán Balázs: Székelyföld leírása, I. Pest 1868, Előszó.
- 14 Kövári László: Erdély régiségei, Kolozsvár 1852; uő.: Erdély építészeti emlékei, Kolozsvár 1866.; uő.: Erdély régiségei és történelmi emlékei, Kolozsvár 1892.
- 15 Benkő Károly: Marosszék ismertetése, Kolozsvár 1868—69 uő.: Csik-, Gyergyó-, és Kászonszékek leírása, Kolozsvár 1853.
- 16 Hódor Károly: Doboka vármegye természeti és polgári esmeretése, Kolozsvár 1837.
- 17 Magyarország műemlékei szerk.: Forster Gyula, A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, összeállította Gerecse Péter Bp. 1906.
- 18 Henszlmann Imre: Magyarország ó-keresztény, román és átmenetstílyű mű-emlékeinek rövid ismertetése, Bp. 1876, uő.: Magyarország csúcs-íves stílyű műemlékei, Bp. 1880.
- 19 Römer Flóris: Régi falképek Magyarországon, Bp. 1875.
- 20 Diváld Kornél: Szepesvármegye művészeti emlékei, Bp. 1906.
- 21 Az Iparművészet Könyve szerk.: Ráth György Bp. I. 1902, II. 1905, III. 1912.
- 22 Fejérfalaky László: Magyar Czímeres Emlékek 1—3. füzet Bp. I. 1901. II. 1902. III. 1926.
- 23 Victor Roth: Siebenbürgische Altäre, Strassburg 1916.
- 24 Kelemen Lajos: Az Erdélyi Múzeum-Egyesület története, in: Emlékkönyv az Erdélyi Múzeum-Egyesület félévszázados ünnepére 1859—1909, szerk.: Erdélyi Pál, Kolozsvár, 1909—1942.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója — Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1985. I. 8. — Terjedelem: 12 (A/5) ív

86.14016 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Hazai György



# СОДЕРЖАНИЕ

## О ЧЕРКИ

Столетняя годовщина Венгерской Исторической Портретной Галереи  
1884—1984

РОЖА, ДЬЁРДЬ:	Историческая Портретная Галерея и венгерская историческая наука . . . .	1
ЦЕННЕРНЕ, ВИЛХЕЛМБ, ГИЗЕЛЛА:	Свойства картинных источников венгерской истории . . . . .	6
БАШИЧ, БЕАТРИКС:	Способы исторического изображения и собрание Исторической Портретной Галереи . . . . .	12
БАКО, ЖУЖА—СЕНТЕШ, АНДРАШ:	Художественная коллекция музея имени Бери Балог, Адама в г. Сексард	16
САБО, ЛАСЛО:	Картинная галерея музея имени Хермана, Отто в г. Мишколц . . . . .	25
БАТАРИ, ФЕРЕНЦ:	Выставка турецких ковров в Будапеште, в 1914 г. . . . .	37

## И С С Л Е Д О В А Н И Е

КОВАЧ, ЕВА:	Парижский ювелир Ансё Меллуэ . . . . .	42
БАЛОГ, ЙОЛАН:	О вопросах архитектуры средневековой Венгрии: Венгерско-секейская церковь-крепость. Крепость трансильванских воевод . . . . .	46
ЯВОР, АННА:	Мелег, Габор в Вене (1817—1832) . . . . .	51
Ч. ХОРВАТ, ХИЛДА:	«Великая соната», серия рисунков Козма, Лайоша из 1908 г. . . . .	58
ПАЛОШИ, ЮДИТ:	Обои Ференци, Ноэми, на венгерских и зарубежных выставках в 1920-их годах . . . . .	65

## Д О К У М Е Н Т А Л Ь Н Ы Е М А Т Е Р И А Л Ы

ГРОТТЕ, АНДРАШ:	Запотелый бокал 17-го века . . . . .	75
ВАЛКО, АРИСТИД:	Соревнование живописцев г. Кишмартон в 18 веке . . . . .	76
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Список архитектурных работ в родовых имениях старшего Грашалкович, Антала от 1771 года . . . . .	78
ДЬЁРДЬ, ПЕТЕР—ПАТАКИ, ГАБОР:	Новые данные о судьбе картин Хегедюш Белы . . . . .	81

## О Б З О Р

<i>Фарбаки, Петер:</i> О Рафаэлло как об архитекторе по случаю юбилейного года . . . . .	83
<i>Хайноци, Габор:</i> Цезаре Цезаряно и текстовые традиции Витрувиуса во время ренессанса . . . . .	86
<i>Ценнерне, Вилхелмб, Гизелла:</i> Marianne Frodl-Schneemann: Johann Peter Krafft. Herold Verlag. Wien—München 1984 . . . . .	89
<i>Бибо, Иштван:</i> Борош, Ласло: История перестройки собора г. Печ архитектором Поллаком. Местные исторические записи области Баранья, 1981, 293—352. Отдельный отгиск: Архивные записки обл. Баранья 24. Печ, 1982 . . . . .	90
<i>Шиши, Йозеф:</i> Фесл, Фридеш 1821—1884, Выставка в Музее Истории Будапешта в 1984 г. . . . .	92
<i>Банскине, Киши, Ева:</i> Werner Josef Schweiger: Wiener Werkstätte. Kunst und Kunsthandwerk 1903—1932. Ed. Christian Brandstätter, Wien 1982 . . . . .	93
<i>Послер Гьёрдьи:</i> Познание отечества-самопознание. Келемен Лайош: Искусствоведческие очерки (I. Bukarest 1977, II. Bukarest 1984) . . . . .	94



# TABLE DES MATIÈRES

## É T U D E S

### La Galerie de peinture d'Histoire Hongroise a cent ans 1884—1984

RÓZSA, GYÖRGY:	La Galerie de peinture d'Histoire et la science historique hongroise ...	1
CENNER-WILHELMB, GIZELLA:	Les particularités des sources figuratives de l'histoire hongroise .....	6
BASICS, BEATRIX:	Les modes de la représentation de l'histoire et la collection de la Galerie de peinture d'Histoire .....	12
BAKÓ, ZSUZSA—SZENTES, ANDRÁS:	La collection des beaux-arts du Musée Béni-Balogh-Ádám à Szekszárd	16
SZABÓ, LÁSZLÓ:	La galerie du Musée Herman Ottó à Miskolc .....	25
BATÁRI, FERENC:	L'exposition de tapisseries à Budapest en 1914 .....	37

## R E C H E R C H E S

KOVÁCS, ÉVA:	L'orfèvre parisien Hansse Melluel (1413) .....	42
BALOGH, JOLÁN:	Des questions de l'architecture hongroise du moyen âge: L'église-château hungaro-sicule. Le château du voïvode transylvain .....	46
JÁVOR, ANNA:	Gábor Meleg à Vienne (1817—1832) .....	51
CS. HORVÁTH, HILDA:	»La grande sonate«, série de dessins de Lajos Kozma de l'an 1908 .....	58
PÁLOS, JUDIT:	Les tapisseries de Noémi Ferenczy aux expositions hongroises et à l'étrangère, dans les années 1920 .....	65

## D O C U M E N T A T I O N

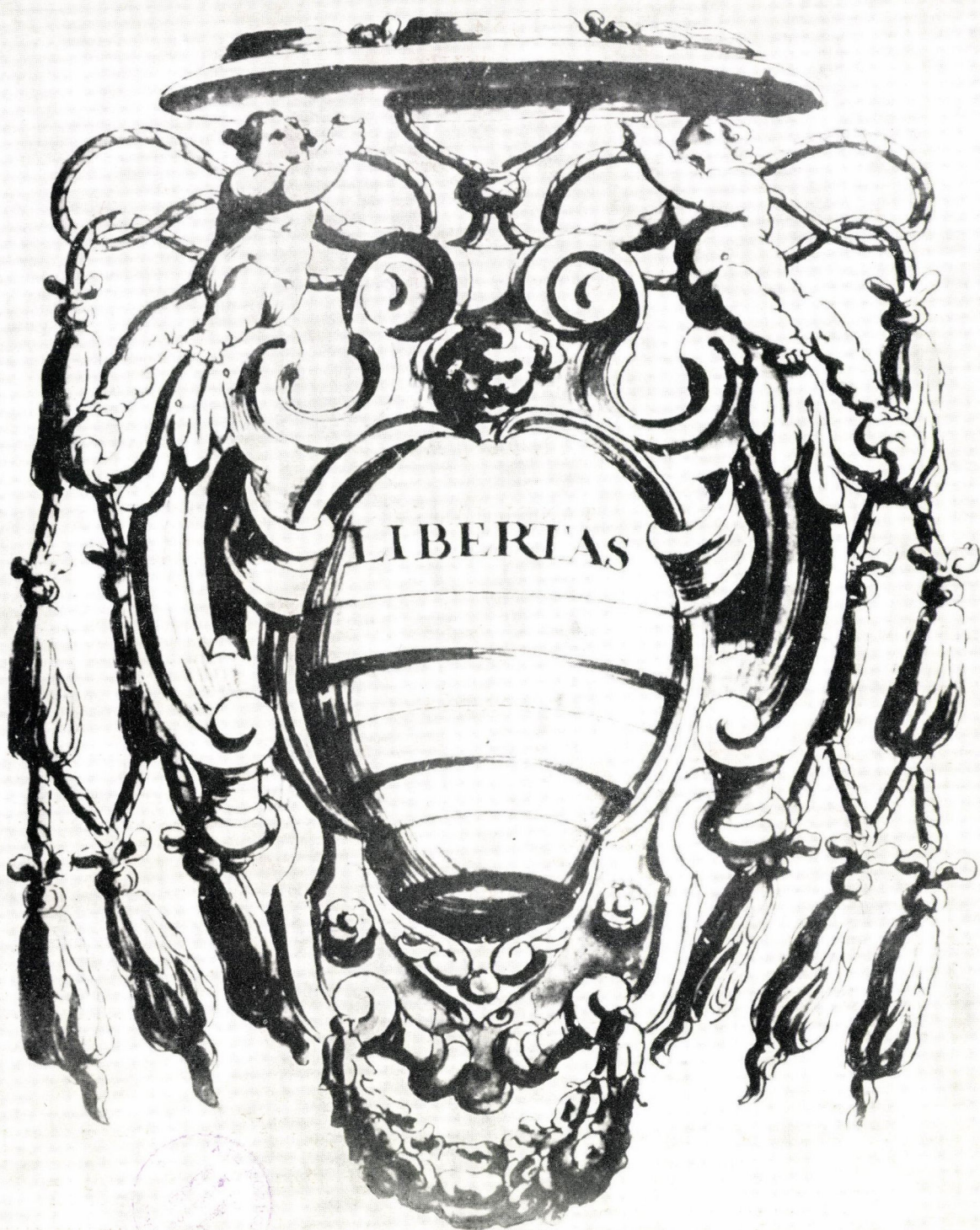
GROTTE, ANDRÁS:	Un verre »à gouttes de sueur« du XVII <sup>e</sup> siècle .....	75
VALKÓ, ARISZTID:	La rivalité des peintres de Kismarton (Eisenstadt) au XVIII <sup>e</sup> siècle ...	76
MOJZER, MIKLÓS:	Le registre datant de 1771 d'Antal Grassalkovics aîné, des travaux de construction exécutés sur ses propriétés .....	78
GYÖRGY, PÉTER—PATAKI, GÁBOR:	Données récentes du sort des peintures de Béla Hegedüs .....	81

## R E V U E

<i>Farbaky, Péter</i> : De l'architecte Raphaël à l'occasion de l'année jubilaire .....	83
<i>Hajnóczy, Gábor</i> : Cesaro Cesariano et le legs de textes de Vitruvius à l'époque de la Renaissance. Vitruvio, De Architectura. Traslato, commentato et affigurato da Cesare Cesariano. A cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore, Como, 1521. Facsimile, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1981 .....	86
<i>Cenner-Wilhelmb, Gizella</i> : Marianne Frodl-Schneemann: Johann Peter Krafft. Herold Verlag. Wien—München, 1984 .....	86
<i>Bibó, István</i> : László Boros: L'histoire de la reconstruction de la cathédrale de Pécs par Mihály Pollack. Baranyai Helytörténetírás, 1981, 293—352. — Tiré à part: Baranyai Levéltári Füzetek 24. Pécs, 1982 .....	90
<i>Sisa, József</i> : Frigyes Feszl 1821—1884. Exposition au Musée d'Histoire de Budapest, 1984 .....	91
<i>Bánszky-Kiss, Éva</i> : Werner Josef Schweiger: Wiener Werkstätte. Kunst und Kunsthandwerk 1903—1932. Ed. Christian Brandstätter, Wien 1982 .....	93
<i>Poszler, Györgyi</i> : Connaissance du sol natal-connaissance de soi-même, Lajos Kelemen: Études de l'Histoire de l'art (I. Bukarest 1977, II. Bukarest 1984) .....	94



QVO TVA PANNONICIS EADEM SINT STĒMATA PRINCEPS  
EAC TVA LIBERTAS PANNONA REGNA BEET



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMAI KIADÓ • 1984 • XXXIII. ÉVF. 3. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1984/3.

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,  
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

GERICS JÓZSEF:	Szent István királlyá avatásának körülményeiről .....	97
TAKÁCS IMRE:	Corona Vladislaviana avagy Corona Coronensis Tomkó János kézírata 1626-ból Bocskai István második későgótikus koronájáról .....	102
KOVÁCS ÉVA:	Bocskai István „loretói koronája” .....	114

### KUTATÁS

KOLBA JUDIT—LOVAG ZSUZSA:	A szombathelyi egyházmegye ötvösművészeti emlékei .....	117
FARKAS ATTILA:	Barokk ötvöstárgyak az esztergomi főegyházmegye vidéki plébániáin ...	141
SZILÁGYI ANDRÁS:	Erasmus Bergmann és Johann Weidner úrvacsorai kannái a 17. szá- zadból .....	153

### A D A T T Á R

GROTTE ANDRÁS:	Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására .....	164
VALKÓ ARISZTID:	Művészeti események Kismartonban 1805-ben .....	166
SINKÓ KATALIN:	Néhány magyar akadémia-allegória .....	169
SZATMÁRI GIZELLA:	Dinnert Ferenc szobrász és kőfaragó (1820—1894) .....	174

### S Z E M L E

<i>Garas Klára:</i> Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Veda Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava 1983. 140 p. LXV. színes és 188 fekete-fehér képpel, orosz és német kivonattal	178
<i>Kerny Terézia:</i> Katarina Biathová: Maliarske prejavy stredovekéhoz Liptova. Tatran, Bratislava 1983. 228 p. 175 kép .....	187
<i>Mikó Árpád:</i> Riznica Zagrebačke Katedrale. Zagreb, Muzejski prostor, 1983. (kiállításkatalógus) .....	189



## SZENT ISTVÁN KIRÁLYÁ AVATÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEIRŐL

Szent István királyá avatásának rendje nevezetes részletkérdése a magyar államalapítás történetének. A rá vonatkozó közvetlen és közvetett forrásanyag, amint jól tudjuk, igen gyér. Magától értetődik tehát a kutatóknak az a törekvése, hogy ezeknek a forrásoknak a körét bővítsék. Az utóbbi másfél évtizedben úgy látszott, hogy a pannonhalmi apátság alapítására vonatkozó oklevél — természetesen szövegének egyfajta új értelmezése mellett — szintén azok közé a kútfők közé vonható, amelyek megerősítik a pápai koronaküldés hagyományát, sőt István királyá avatásánál még a pápa követének a közreműködését is tanúsítja. Az oklevél szövegének ez a magyarázata a legutóbbi terjedelmes István-monográfia szerzőjének, Györffy Györgynek a nevéhez fűződik. Ő az oklevél szöveget a hagyományostól sok tekintetben gyökeresen eltérve értelmezte, és ez az értelmezés tette számára lehetővé, hogy az oklevelet István koronázási körülményeire is közelebbi világot vető forrásnak lássa. Ennek a beállításnak a helyessége a szövegmagyarázat pontos-ságától függ.

A következőkben erre vonatkozó vizsgálataimat ismertetem. Eredményük rövid foglalata az, hogy a szöveg régebbi magyarázata és fordítása hívebb a Györffy Györgytől adotttnál, s a pannonhalmi oklevélnek az István királyá avatására vonatkozó források közt az említett módon nem lehet helyet szorítani.

Az oklevél latin szövegének elemzésre váró részlete így hangzik: »... nos interuentu, consilio et consensu domni Anastasii abbatis de monasterio sancti Martini in monte supra Pannoniam sito, ab genitore nostro incepto, quod nos per dei subsidium, ob anime nostre remedium, pro stabilitate regni nostri ad finem perduximus, talem concessimus libertatem, qualem definet monasterium sancti Benedicti in monte Cassino; quia propter orationes sanctas fratrum eiusdem monasterii, consilante domno Anastasio prescripto abbate, et iugiter adiuuante, confortati et laureati sumus. Singulare namque sufragium, quod per merita beati Martini in puericia mea expertus sum, memoriae posterum tradere curavi. Ingruente namque bellorum tempestate, qua inter Theotonicos et Ungaros seditio maxima excreuerat, precipueque cum civilis belli ruina urgeret, uolente comitatu quodam nomine Sumigiense paterna me sede repellere, quid fluctuanti animo consilii darem, quaque me uerterem tanta tactus uerecundia, astantibus ducibus, uidelicet Pozzano, Cuntio, Orchio, domno quoque Dominico archiepiscopo, uotum uoui sancto Martino, quod si de hostibus interioribus et exterioribus eius meritis uictor exsisterem, supranominati comitatus decimationem ... ne parrochiano episcopo pertinere uideretur, sed magis abbati eiusdem monasterii sub testimonio prefatorum ducum multorumque comitum absque ulla mora subiugarem.« [1]

Ennek a latin szövegnek hű magyar fordítása szerintem ez: »Anasztáz úrnak, az atyánk által elkezdett ama szentmártonhegyi monostor apátjának közbenjárására, tanácsára és consensusával, amelyet Isten segítségével lelkünk üdvösségére és királyi hatalmunk megszilárdítására befejeztünk, engedélyezzük azt a szabadságot, amilyent Sz. Benedek montecassinoi monostora élvez, mert e monostor szerzeteseinek szent imádságai követ-

keztében bátorságot merítettünk és győzelmi babért szereztünk, amikor Anasztáz apát adott tanácsot és segített folyvást. Gondoskodtam ui. arról, hogy az utókor emlékezetére hagyjam azt a különleges segedelmet, amelyet fiatal fővel Szent Márton érdemeiért tapasztaltam meg. Mert amikor kitört a háborúk vihára, amelyben hatalmas viszály kerekedett a németek és magyarok közt, és főként amidőn polgárháború vésze szorongatott, mivel az egyik megye, Somogy, el akart üzni atyám székéből, igen nagy bátortalanság fogott el, mit is tanácsoljak hullámhánnya lelkemnek, merre forduljak. Amikor ott álltak velem a vezérek: Pázmány, Hont, Orci, valamint Domonkos érsek úr, fogadalmat tettem Szent Mártonnak, hogy ha érdemeiért győzedelmeskedem belső és külső ellensegeimen, akkor a mondott megye tizedeit... ne tartsák megyéspüspökhöz tartozónak, hanem inkább ugyanama monostor apátjának... rendelem alá késedelem nélkül.« [2]

Az oklevél itt latinul is és magyarul is bemutatott részletét Györffy összefüggő fordításban nem közölte, hanem belőle néhány fontos fordulatot fordított magyarra. Ezeket a latin szövegre vonatkozó tárgyi és nyelvi kommentárok közé foglalta. H. Bresslau és Szentpétery kutatásaival összhangban Györffy szerint a ma ismert oklevél olyan István-kori eredetű alapul, amelyet német kancelláriai notarius írt. Ő eredetileg III. Ottó kancelláriájában működött, s a vezető kancellár nevére a szakirodalom Heribert C jegyzőként ismeri. Az István-kori oklevelet a 12. században interpolálták, még 1190 előtt. [3]

Mondanivalónk szempontjából fontos következtetéseit és érveit Györffy így fejtette ki: »Ami az eredeti oklevél szerkezetét illeti, az minden valószínűség szerint mentességet biztosító oklevél (Immunitätsprivileg) volt, nem pedig birtokösszeíró oklevél. Ezt az arengán végzett, tudatos módosítással igazolhatjuk. Her. C. szokott formulájában a *si locis diuino cultui mancipatis proprietates... atque honores augere* mondatban a *proprietates* azt jelenti, hogy a következő mondatban birtokokról lesz szó. Mivel oklevelünkben a *proprietates* szó helyett *potestates* találunk... a *potestas* szó pedig a korabeli oklevelekben a király-adta libertást biztosító immunitásformulák egyik visszatérő eleme, arra következtethetünk, hogy az oklevelben nem volt birtokfelsorolás...«

... Szövegünk mondat szerkesztése egy ponton teljesen eltér Her. C. szokott mondat szerkesztésétől. Her. C. egyéni sajátossága, hogy adományleveleiben a promulgatio után *nos* szóval rátér annak megokolására, hogy milyen indíték alapján, kinek a közbenjárására, vagy kérésére tette az intézkedést, amikor is az *interuentu, petitione* vagy *rogante* szó után genitivusban következik a közbenjáró, vagy a kérelmező neve, közvetlenül ezután pedig közli a megadományozott nevet dativusban s az intézkedés ige után az adomány tárgya többnyire a mondat végére marad. Így van szerkesztve Her. C. önálló fogalmazású okleveleinek kb. 80%-a, szám szerint 40 darab... [4] Minthogy Her. C. ettől a fogalmazástól úgyis elől csak akkor tér el, ha nem szabályos adományról, hanem más ügyletről, pl. cseréről van szó, vagy ha egy korábbi előképet használt fogalmazásánál, meg kell állapítanunk, hogy a pannonhalmi alapítólevélben az *Anas-*



tasii abbatis és a monasterio sancti Martini szavak között levő de prepozíció idegen test, mely nem állhatott az eredeti oklevélben. Ha pedig a de szócskát kiiktatjuk az oklevélből, több vitatott kérdés megoldódik. Mindenekelőtt az a nyelvtani hiba, hogy hiányzik a mondatból a megajándékozott egyház feltüntetése, ami szükségszerűen dativusban kell álljon: nos ... monasterio sancti Martini. . . concessimus. Ezt a hiányt az oklevél fordítói addig is észrevették és zárójelben pótolták a fordításban. Másodszor megoldódik az a probléma, amit az oklevél hitelének vitatói 200 éve emlegetnek, hogy ti. a király a pannonhalmi apátságnak az apát consensus-ával tesz adományt. Ilyen viszonylatban az interventu szabályos, a consilio már különös, de elképzelhető, a consensu viszont képtelenség. A király csak egy idegen főpap beleegyezésével tehette ezt az adományt, egy olyan főpapéval, aki az auctoritas apostolica megbízottja volt.”[5]

Az oklevél vizsgált részletének 1969-ben adott, tenetbi magyarázatát Györffy 1977-ben készített István-monográfiájában fenntartotta, sőt elmélyítette. Ekkor nyilvánította az oklevelet István királyavatási körülményeit is megvilágító forrássá, a latin szöveg egyik mondatát így fordítva: „Anasztáz apátúr tanácsából és szakadatlan segítségével folytan megerősítettünk és megkoronáztattunk.”[6]

Továbbépítette a monográfia azt az 1969-ben kifejtett elgondolást is, hogy Anasztáz apát az »auctoritas apostolica megbízottja« volt. A monográfia szerint ui. »István király 1002-ben azt írta, hogy az épülő apátság-nak „Anasztáz apátúr közbenjárására, tanácsával és engedélyével” adományozta a montecassinoi monostor szabadságát. Anasztáz apát István királynak engedélyt csak mint pápai legátus adhatott.«[7]

Ugyanígy határozott megfogalmazást kap az Anasztáz-nak az István királlyá avatásánál tulajdonított pápai legátusi szerep: »Hogy Anasztáz Itáliából jött, azt az alapítólevél azon megjegyzése is valószínűsíti, hogy Monte Cassino jogát közvetítette, valamint az ottani barátok imáját tolmácsolta István koronázásához. . . Mindent összevéve, az a szerep, amit Anasztáz apát a pannonhalmi alapítólevél szerint István király koronázásánál játszott, kifejezetten a pápa megbízásából történt „megerősítés és koronázás” mellett szól.«[8]

Változatlan maradt az egész gondolatmenetnek, azaz Anasztáz pannonhalmi apátból pápai követté minősítésének kritikai-filológiai alapvetése is: „Ezt a szövegrészt csak a 12. századi hamisítványban alakították át a latin de szócska beszűrésével úgy, hogy Anasztáz pannonhalmi apát lett, amivel nemcsak a latin mondatot tették értelmenne, hanem megmagyarázhatatlan egyházjogi ellentmondást teremtettek.”[9]

Az oklevél interpretálásának valóban alapkérdése a de előjáró meglete, vagy elhagyása. Azonban az oklevélnek szövegváltozatai nincsenek, és nem áll rendelkezésünkre olyan lectio varians, amelyből a de hiányzik. Ezért semmiféle szempont nem indokolja és nem engedi meg az előjárónak a szövegből való elhagyását, s nem tesz lehetővé de nélküli, »helyreállított« szöveggel való műveleteket. A szöveget feltétlenül a rendelkezésünkre álló, meg nem másított alakjában, önmagában kell magyarázni és megérteni: okoz-e benne egyházjogi ellentmondást és latin nyelvi értelmetlenséget a de előjáró?

Lássuk előbb az egyházjogi ellentmondást. Ennek a lehetséges és szükséges magyarázatát legfőként az oklevélbeli consensus, confortatus és laureatus kifejezések értelmének megvilágításával kívánom megadni. A consensus oklevélünkbeli jelentésének tisztázása azért érdemel elsőbbséget, mert ettől függ, fennáll-e az a »megmagyarázhatatlan egyházjogi ellentmondás«, hogy a pannonhalmi apát consensus-t nyújtán a királynak a pannonhalmi monostort kiváltságoló intézkedéséhez. Ha a consensus jelentése valóban kizárólag engedély, akkor az ellentmondás megvan, de csakis ebben az esetben. Ha a consensus-nak egyéb jelentései is vannak, akkor az említett »egyházjogi ellentmondás« ténye elesik a belőle a de praepositura Györffy által vont következtetésekkel együtt.

Elhhez azonban jogtörténeti és filológiai vizsgálódás szükséges. F. L. Ganshof, a kitűnő belga jogtörténész és filológus, éppen a consensus-t értelmezve tett tárgyunkat is közelről érintő megállapítást.

Eszerint »a consensus bizonyos szövegekben szabadon adott beleegyezésnek (frei gewährte Zustimmung) nevezhető, másokban pedig engedelmeség ígérétével együttjáró olyan elismerés (eine Anerkennung mit dem Versprechen des Gehorsams), amelyet nem lehetett megtagadni.« A consensus ti. azok közé a korai és késői középkorban egyaránt használatos terminusok közé tartozik, amelyek jelentésének köre általában igen széles, »mindenkori jelentésük pedig egészen attól függ, milyen összefüggésben alkalmazzák (in welchem Zusammenhang sie gebraucht werden).«[10]

Ganshof a consensus-nak az említett második jelentését a 9. század elején két szemléletes példán mutatta be. Az egyik példa Nagy Károlynak az a levele amely fiához, Pippinhez, Itália királyához íródott 806 és 810 között. Ez a levél azok ellen intézkedik, akik a 803. évi capitula legibus addenda-val szembehelyezkednek: »non lunt ea oboedire, nec consentire neque pro lege tenere.« Károly ezért utasította fiát: »oboedire atque implere facias.« A consentire itt az engedelmeskedni és törvényként elismerni fogalomkörével van rokonságban, beleértik az implere, teljesíteni fogalomba is, s ha elmulasztják, akkor kikényszerítik.

A Ganshofnál említett másik példa a 806. évi nymwégi Capitulare missorum-ból való. Eszerint »omnes denuo repromittant, ut ea, quae inter filios nostros propter pacis concordiam statuiimus, pleniter omnes consentire debeant,« azaz »mindnyájan ismét fogadják meg, hogy amit fiaink közt az egyetértés békessége miatt elrendeltünk, azt mindnyájan maradéktalanul kötelesek elismerni.«[11]

A consentire-nek Nagy Károly okleveleiben megállapítható jelentése tűnik fel II. Hadrianus pápa 870. évi döntvényében (c.1.D.63): »anathemát mondunk ki mindaddig, amíg nem engedelmeskedik és el nem fogadja (donec obediatur et consentiat)« valaki az illetékes egyházi felsőség döntését.

A consensus, illetve a consentire jelentésének széles köre később is fennmarad, nem »fejlődik«. Használatának néhány jellegzetes esetét II. Miklós pápaválasztásra vonatkozó, 1059. évi decretumából (c.1 D.23) és VII. Gergely regestrumából idézem.

II. Miklós döntvénye szerint »amikor ennek az egyetemes római egyháznak a püspöke meghal, mindenekelőtt a püspök kardinálisok együtt tárgyalva igen gondosan a választásról, azután vonják be Krisztus bitoros papjait, s így jöjjön oda a többi papság és a nép az új választással való egyetértés céljából (. . . Obeunte huius Romane universalis ecclesiae pontifice imprimis cardinales episcopi diligentissime simul de electione tractantes, mox Christi clericos cardinales adhibeant: sicque reliquus clerus et populus ad consensum novae electioni accedat) . . . A pápaválasztás lebonyolításában a legbuzgóbbak legyen a vezető szerep, a többiek pedig kövessék őket (. . . religiosissimi viri praeduces sint in promovenda pontificis electione, reliqui autem sequentes) . . . Idézzük emlékeztetbe elődünk, Szent Leó döntését is: »Semmiféle szabály nem engedi, hogy a püspökök közé számítsák azokat, akiket sem a papok nem választottak meg, sem a nép nem kívánja, sem az egyház-tartomány püspökei nem szenteltek fel a metropolita vizsgálata alapján» (. . . etiam illa B. Leonis praedecessoris nostri sententia recolatur: „Nulla . . . ratio sinit, ut inter episcopos habeantur, qui nec clericis sunt electi, nec a plebibus expetiti, nec a comprovincialibus episcopis cum metropolitani iudicio consecrati”)

VII. Gergely 1075-ben utasította a híveket: követeit »fogadjátok a köteles tisztelettel és szeretettel, s mindenben. . . tanúsítsatok irántuk hűséges engedelmeséget és őket követő magatartást (debita cum veneratione et caritate recipiat et in omnibus . . . fidelem illis obedientiam et consensum prebeat).« Szintén 1075-ben mondja ki Gergely: »minden püspöki méltóságából . . . letesszük a korábban püspöknak mondott Dénest a



szent zsinat megváltoztathatatlan ítéletével és minden itt ülő testvérünk visszavonhatatlan, elkötelező döntésével. (. . . immutabili sententia sancte synodi et inrevocabili consensu omnium circumsedentium fratrum Dionisium condam dictum episcopum. . . ab omni episcopali honore deposuimus).» 1078-ban fenyegetően nyilatkozik a pápa: »... Mindenkinék. . . aki a jövőben ehhez a szentségtöréshez segítséget és együttműködést (auxilium et consensum) nyújtana. . . megtiltjuk a belépést [a templomba] és a keresztényekkel való érintkezést. . .« [12]

Gergely okleveleiben sokszor találkozunk a pápa consensus-ának itt külön nem tárgyalandó eseteivel: ezek természetesen az illető jogügyletnél a döntő, meghatározó aktust jelentik. Ezzel szemben az idézett példák a consensus fogalomkörének tágasságát mutatják: a szentségtörésnél való segédkezés és közreműködés (auxilium et consensus) nagyon is saját elhatározáson alapuló, tehát büntetendő magatartás. A kötelező *oboedientia et consensus* önmagát magyarázza. Dénesnek a püspökségből való letételénél a döntő szó VII. Gergely rendszerében a pápáé: a zsinaton megjelent püspökök ehhez »visszavonhatatlan, elkötelező döntéssel« csatlakoztak.

Jogászai pontossággal fejtik ki az ilyen értelmű consensus lényegét, szinonimát is ad hozzá, s a consensus nyilvánításának formájáról is ír 1140 körül Gratianus. Eszerint »amikor előírják a püspökválasztásnál a nép jelenlétét, meghívását nem avégett rendelik el, hogy a választást ő ejtse meg, hanem avégett, hogy kifejezze a választással való egyetértését. A választás ugyanis a papok dolga. . . a hívó népe pedig az, hogy alázatosan egyetértessen. Azért kérdik tehát a nép kívánságát, hogy egybehangozzék a papok választásával. Isten egyházában ui. akkor lesz szabályosan a püspök, ha a nép egyhangúlag felkiáltással hódol annak, akit a papság egyhangú szavazással megválasztott. (Sed quod populus iubetur electioni [praesulum] interesse, non praecipitur advocari ad electionem faciendum, sed ad consensum electioni adhibendum. Sacerdotum enim est. . . electio, et fidelis populi est humiliter consentire. Desiderium ergo plebis requiritur, ut clericorum electioni concordet. Tunc enim in ecclesia Dei rite praeficitur antistes, quum populus pariter in eum acclamaverit, quem clerus communi voto elegerit. Dictum post c. 25 D. 63)«

A consensus, illetve a consentire jelentésének hasonlóan széles skálájáról számolhatunk be az István-kori Magyarországon. István egyik törvénycikke szerint ui., »hozzájárultunk tehát az egész senatusnak a kéréséhez (Consensimus igitur petitioni totius senatus. . .). . .« A király *consentire* ténykedése itt a törvényt létesítő cselekmény, a pápai consensus-szal rokon. István törvénye a király elleni összeesküvésben való közreműködést, egyetértést a *sciens consenserit* fordulattal fejezi ki. Törvényében a *consentire* az *oboedire* szinonimájaként is előfordul: »... a világiak. . . a püspökök iránt legyenek engedelmesek (*oboedientes sint*) kereszténységük megőrzése végett. Az ispánok és bírák pedig hallgassanak (*consencientes sint*) főpapjaikra az igazságszolgáltatásban. . .« [13] Találkozunk azonban a kötelezettséget vállaló és szükség esetén kikényszeríthető elismerést jelentő *consentire*-vel, amely nem önkéntes elhatározás dolga, hanem megtagadása súlyos büntetést von maga után. Az Annales Alta-henses ui. jellemzően azzal indokolja, miért büntette megvakítással szerencsétlen atyjafiát, Vazult, István király: azért, mert Vazul »hoc non consensit« Péternek István általi királlyá tételét, vagyis »nem ismerte el, magára nem tekintette kötelezőnek.« [14] Szent István Magyarországon tehát a király által jelölt utód elfogadása és vele szemben a hűség kinyilvánítása, a *consensus* alattvalói köteletség volt. Szempontunkból itt nem egyszerűen a politikai ellenfél vasmarokkal történt elnémitása a feltűnő, ami végtére is politikai kényszerűség lehetett Istvánnak, hanem egészen más: az, hogy az altaihi benecés történetíró, illetve hazai informátora a *consentire* igével fejezte ki a meg nem tagadható alattvalói kötelezettség vállalását, illetve teljesítését.

Az igen széles jelentésskála egymástól eléggé távoli lépcsői ezek az előfordulások, s István Magyarországra nézve is bizonyítják Ganshof igazát: a konkrét jelentés a

mindenkori szövegösszefüggésnek megfelelően állapítandó meg. Ha a *consensus* »engedély« jelentése a pannonhalmi oklevél említett helyén ellentmondásosnak bizonyul, akkor más kifejezéssel kell fordítani, olyannal, amely nem vezet ellentmondásra.

Tekintve a latin szó jelentésskálájának szélességét, nézetem szerint azonos joggal fordíthatjuk vagylagosan többféleképpen is: *kívánságra* vagy *közreműködésével*, vagy *kötelezettséget vállaló engedelmisséggel*, vagy akár a *consensus* jelentéstartományába tartozó, más kifejezéssel is. Különösen érdekes a »kötelezettséget vállaló engedelmisség« fordításának lehetősége: ez ti. azt fejezhetné ki, hogy a pannonhalmi monostor apátja a védőszent, Márton nevében is elfogadja és elismeri a monostort érő kegnyilvánításokat.

A consensus-nyilvánításból, ill. pontatlan értelmezésből és fordításából ezért semmiképpen sem helyes az oklevélben ellentmondásra következtetni, és Anasztáznak pápai követ szerepét tulajdonítani.

Ennek ismeretében annál nagyobb nyomattal kell feltennünk a kérdést: vajon tényleg István királlyá koronázására vonatkozik-e az oklevél »confortati et laureati sumus« [15] kifejezése, úgy, amint Györffy írja?

A *confortati et laureati sumus*-t a szó szoros értelmében magyarázza a reá következő két magyarázó mondat. Mindkettőt a jellegzetes *namque* magyarázó kötőszó vezeti be. Ezekből a mondatokból kitűnik, hogy a *confortati* nem István pápai megerősítésére vonatkozik, hanem arra, hogy végül is bátorságra kapott akkor, amikor »igen nagy bátortalanásig fogott el, mit is tanácsoljak hullámhányta lelkemnek, merre is forduljak.« A *confortare* igének itt a bibliából is jól ismert, *bátorítani* jelentésével állunk szemben:

pl. Dt. 31,6: »Viriliter agite et confortamini; nolite timere nec paveatis ad conspectum eorum, quia Dominus Deus tuus ipse est ductor tuus.«

Js 1,9: »Ecce praecipio tibi: confortare et esto robustus. Noli metuere et noli timere.«

Is 35,4: »Dicite pusillanimis: confortamini et nolite timere; ecce Deus vester ultionem adducet retributionis. Deus ipse veniet et salvabit vos.«

A *laureari* jelentését szintén maradéktalanul megvilágítja Istvánnak az a fogadalma, amely akkor lép életbe, »ha belső és külső ellenségeimen. . . győzedelmeskedem.« A *laureari* István katonai győzelmére vonatkozik, nem pápai felhatalmazással, vagy anélkül végbement koronázására. Jelentése egyszerűen: diadalt aratni, győzelmi babért szerezni, felmagasztosulni, megdicsőülni.

A szöveg helyes értelmezése mellett nyoma sincs annak az állítólagos egyházjogi ellentmondásnak, amelynek eloszlátása az egyik oka, vagy célja volt a *de* előjáró interpoláltta nyilvánításának.

Az ellentmondásra való hivatkozás tehát tarthatatlan. Ám mi a helyzet a szöveg feltett »értelmetlenségével«, azzal a »nyelvtani hibával, hogy hiányzik a mondatból a megajándékozott egyház feltüntetése«. Emlékezzünk rá: Györffy ezt Her. C. »egyéni sajátosságára« hivatkozva követeli, »adományleveleiben« alkalmazott következetes eljárását hozva fel, amely »fogalmazástól úgyszólván csak akkor tér el, ha nem szabályos adományról, hanem más ügyletről. . . van szó.«

Györffy követett bizonyítása és alaptétele között azonban ezzel megszűnt a kíváncsú összhang. Praemisszája szerint ui. »ami az eredeti oklevél szerkezetét illeti, az minden valószínűség szerint mentességet biztosító oklevél (Immunitätsprivileg) volt. . . Ezt az arengán végzett tudatos módosítással igazolhatjuk. . . Arra következtethetünk, hogy az oklevélben nem volt birtokfelsorolás. . .« Ám mindez azt jelenti, hogy a pannonhalmi oklevél feltett eredetije *nem* kezelhető »adománylevélként« benne bizony »nem szabályos adományról, hanem más ügyletről. . . van szó.« Éppen saját praemisszája alapján bizonyul súlyosan tévesnek Györffy amaz eljárása, hogy kiindulópontjával ellentétben mégis adománylevélként akarja megítélni a praemisszában még immunitás-privilegiumként kezelt oklevelet. A datívust és a *de* előjáró eltávolítását tehát Her. C. szokványos adományleveleinek szerkezetére hivatkozva sem lehet követelni, mert je-



len esetben nem szokványos adománylevéllel van dolgunk.

Mit mondhatunk a dativus hiányában feltett „értelmetlenségről”? Ne lehetne megállapítani, kinek-minek a javára szóló intézkedést tartalmaz az oklevél? A szöveg szerint a király a pannonhalmi monostor apátjának a kérésére adományozza a montecassinoi Szent Benedek monostor kiváltságait, »mert e monostor szerzeteseinek szent imádságai következtében (propter orationes sanctas fratrum eiusdem monasterii) bátorságot merítettünk és győzelmi babért szereztünk.« Az említett értelmetlenség attól függően áll fenn, vagy nem létezik, melyik monostor értendő az *idem monasterium*-on, amelynek szerzetesei István győzelméért imádkoztak: a montecassinoi-e, amint Győrffy írja, vagy a pannonhalmi. Én ezt az *idem monasterium*-ot Pannonhalmára vonatkoztatom, mert a somogyi tizedeket István szintén »ugyanama monostor apátjának (abbati eiusdem monasterii)« rendeli oda.

Arról azonban a legkisebb vita sem lehet, hogy a somogyi tizedeket a pannonhalmi monostor kapta. Mivel az egymástól pár sornyi távolságban olvasható két *idem monasterium* azonos, a montecassinói apátról pedig mégsem állítható a somogyi tizedekre emelt igény sem, ezért az István győzelméért imádkozó monostort Győrffytől eltérően nem Monte Cassinóval, hanem Pannonhalmával azonosítom. Ezzel az azonosítással, azt hiszem eloszlik az értelmetlenség vádja.

Az előadottak alapján a pannonhalmi alapítólevélben szereplő Anasztáz az oklevél szövegével összhangban pannonhalmi apát s nem pápai követ volt, maga az oklevél pedig nem tekinthető Szent István királlyá avatására vonatkozó dokumentumnak, mint ahogyan VII. Gergely levelei és Istvánnak Hartviktól irt életrajza sem.<sup>16</sup>

Gerics József

## JEGYZETEK

1 A Pannonhalmi Szent Benedek Rend Története. Szerk Erdélyi László. Bp. 1902. I. 589.

2 Az oklevél régi, pontos fordítása Horváth Mihálytól származik: A kereszténység első százada Magyarországon. Bp. 1878. 192. old. Átvette Balics Lajos is: A római katolikus egyház története Magyarországon. Bp. 1885. I. 120.

3 Győrffy György: A magyar egyházszervezés kezdeteiről újabb forráskritikai vizsgálatok alapján. A MTA II. Osztályának Közleményei 18(1969). (röv.: Győrffy 1969) 206–208.

4 Győrffy im. 209. old. ezeket a császári oklevélrészleteket hozza fel példaként: „... nos duce egregio rogante Bertholdo comiti nostro donavimus. . . (DO III. 311); . . . nos ob dei omnipotentis amorem et domni Andree nostri venerandi abbatis petitionem monasterio sancti Georii. . . confirmamus. . . (Uo. 336); . . . nos intervenitu ec petitione venerabilis Henrici Vuirzburgensis ecclesie episcopi monasterio Niuenstat dicto. . . transfudimus. . . (Uo. 354); . . . nos intervenitu domni Heinrici venerabilis episcopi Escikoni dapifero nostro. . . dedimus. . . (Uo. 365); . . . nos intervenitu domni Werinherii venerabilis abbatis cenobio Laureshamensi. . . concessimus (Uo. 371); . . . nos intervenitu ac petitione Hidolfi diutius in nostro laborantis obsequio sanctae Vuirzburgensis ecclesie. . . dedimus. . . (Uo. 391); . . . nos pro dei omnipotentis amore animeque nostre remedio ac petitione domni Wilelmi deo amabilis heremite monasterio sancte Mariae. . . confirmamus. . . (Uo. 395); . . . nos intervenitu ac petitione Berenhardi nostri amabilis ducis et dilectissimi cappellani nostri Maginuuardi Liutgero comiti dedimus. . . (Uo. 401); ”

5 Győrffy 1969. 208–210.

6 Győrffy Gy.: István király és műve. Bp. 1977. (röv. Győrffy 1977) 140.

7 Győrffy 1977. 143.

8 Győrffy 1977. 144.

9 Győrffy 1977. 180.

10 F. L. Ganshof: Was waren die Kapitularien? Weimar, 1961. 54. 107. jegyzet. — A szöveget fontossága miatt a megjelölt helyen én kurziváltam.

11 Ganshof i. m. 55–56.

12 Das Register Gregors VII. Herausgegeben von E. Caspar, Berlin, 1920. nr. II. 41, 177; nr. II. 54. 199; nr. VI. 8. 409.

13 Závodszy Levente: A Szent István, Szent László és Kálmán korabeli törvények és zsinati határozatok forrásai. Bp. 1904. 153, 155 és 143.

14 Annales Altahenses Maiores. Scriptores Rerum Germanicarum in usum scholarum. Recognovit Edmundus i. b. ab Oefele. Hannoverae, 1891. 24.

15 A laureare ige és a vele rokon hangzású és értelmű kifejezések

jelentésének köre nem éppen szűk, s a szövegösszefüggés szerint kell megállapítani a megfelelőt. Győrffy a pannonhalmi oklevél szaván kívül két másik előfordulást említ meg, de közelebről nem foglalkozik velük, ill. jelentésükkel. Az egyik előfordulás Szent István Nagyböb Legendájából való: eszerint Benedek remete, »pro Christo sanguine fuso mirabiliter laureatus« (Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum. Bp. 1937–1938. 8. kötet operi praefuit E. Szentpétery. II. 382. Említi Győrffy 1969. 209. 49. jegyzet), vagyis „Krisztusért vérért ontván csodásan diadalt aratott/vagy: megdicsőült”, jelentése tehát itt korántsem az, hogy királyi koronázásban részesüljön.

A laureati pontatlan fordítására Győrffyt talán H. Bresslau felfogásának egyoldalú magyarázata vezette: szerinte ui. „a laureati megjelölését is megtalálni vélte Bresslau a laurea coronati kifejezésben.” (Győrffy 1969. 209.) Ez utóbbi formula III. Ottónak egy Her. C-től való okleveléből származik (DO III. 365), s Bresslau a következő, teljes formában idézi: „imperialis diadematis laurea coronati” (H. Bresslau: Internationale Beziehungen im Urkundenwesen des Mittelalters. Archiv für Urkundenforschung, 1918. 73. 2. jegyz.) azaz, „amikor már a császári korona koszorújával koronáztunk meg.” A Bresslau által említett s Győrffytől megcsonkítva idézett Ottó-oklevél szövege tehát említi ugyan a laurea szót, de nem a laureati-t, s gyökeresen más összefüggésben: nem csatanyeréssel, hanem császárkoronázással kapcsolatban. A két oklevélhely nem azonos jelentésű, s egyik értelmezése nem vihető át a másikra, mint ahogyan szerintem Bresslaunak sem tulajdonítható az a nézet, hogy azonosította a laureati-t az imperialis diadematis laurea coronati-val. Ő ti. a laureati-hoz jegyzetben a következőt írta: „Vgl. dazu DO. III. 365 (Her. C): imperialis diadematis laurea coronati” (Bresslau id. cikk 73. old. 2. jegyz.). Győrffytől eltérően ebből nem következtetnék arra, hogy a nagy német diplomatikus „a laureati” megjelölését is megtalálni vélte. . . a laurea coronati kifejezésben”

A laureari jelentésének széles körére és az adott összefüggés szerinti értelmére nagyon jó példa, hogyan címezte III. Ottó Gertbertet, amikor barátjának és nevelőjének hívta meg: „Girberto do minorum peritissimo atque tribus philosophiae partibus laureato.” (DO III. 241) Számos akadályra van tehát annak, hogy a pannonhalmi oklevél laureati szavát István királlyá koronázására vonatkoztassuk.

16 Győrffy i. v. további következtetései 1.: Magyarország története. Főszerkesztő: Székely Gy. Szerkesztő: Bartha A. i. k. Bp. 1984. 760–763. A modern szakirodalmat áttekintí Székely György. Koronaküldések és királykreálások 10–11. századi Európában. Századok, 118 (1984) 905–946.

## ÜBER DIE UMSTÄNDE DER KRÖNUNG VON STEPHAN DEM HEILIGEN ZUM KÖNIG

Über die Krönungsinsignien des Königs Stephan des Heiligen (1001–1038) sowie über ihren Ursprung herrschte in der ungarischen Geschichtsschreibung die Auffassung, daß er mit der vom Papst Silvester II. zugesandten Krone und dem römisch-deutschen, sog. Mainzer Zeremoniell zum König gekrönt wurde. Diese Annahme gründete sich auf das Werk „Vita“ von Stephan, welches vom Bischof Hartwick, im Auftrag des Königs Koloman (1095–1116) abgefaßt wurde.

Diesen traditionellen Standpunkt hat Zoltán Tóth 1942 und 1943 einer strengen und auch heute zutreffenden Kritik unterzogen. Das wichtigste Herrschaftszeichen war — seiner Darlegung nach — die Lanze, womit Stephan zum König geweiht wurde. Stephan hat aber diese

Lanze vom Kaiser Otto III. erhalten und das Krönungszeremoniell hat den Egbert-Ordo befolgt; so soll man dem Werk von Hartwick keinen Glauben schenken.

Die ungarische Geschichtsschreibung beharrte — trotz der Forschungstätigkeit von Zoltán Tóth — auf dem durch die „Legenda Hartviciana“ dargestellten Bild der Krönung von Stephan. Die Authentizität der hartwickschen Darlegung konnte an sich schon selbstverständlich nicht bewahrt werden, dazu brauchte man neue Argumente. György Győrffy hat unternommen, in seinem Aufsatz „Zu den Anfängen der ungarischen Kirchenorganisation auf Grund neuer quellenkritischer Ergebnisse“ (erschieden in: Archivum Historiae Pontificiae. 7. 1969. 79.—113.) sowie in einigen Abschnitten



seiner umfangreichen Monographie „István király és műve“ („König Stephan und sein Lebenswerk“, Budapest, 1977) solche Argumente aufzubringen.

Györffy wollte diese neuen Argumente aus der, im 12. Jahrhundert interpolierten Urkunde der Abtei von Pannonhalma schöpfen, wobei er dem Text der Urkunde, welcher in der vorliegenden Arbeit der Anmerkung 1. vorangehend veröffentlicht ist, eine neue Deutung verliehen hat. Diese Urkunde ist es, laut derer Stephan die Zehnten des Komitats Somogy der Abtei von Pannonhalma (Sankt-Martinsberg) gegeben hat. Die richtige Übersetzung des im Aufsatz zitierten lateinischen Textes lautet — meiner Meinung nach — wie folgt:

„Durch Vermittlung, auf Rat sowie mit Konsens von Herrn Anasztáz dem Abt jener von unserem Vater errichteten Abtei zu Sankt-Martinsberg, welche wir zum Heil unserer Seele und zur Konsolidierung unserer königlichen Macht mit Gottes Hilfe aufgebaut haben, lassen wir ihr dieselbe Freiheit zukommen, welche die Abtei des Hl. Benedikt in Montecassino genießt, da wir anhand der frommen Gebete der Mönche jenes Klosters Mut geschöpft und Siegeslorbeere errungen haben (*comfortati et laureati sumus*), als uns der Abt Anasztáz Ratschläge erteilte und stets Hilfe gewährte. Ich habe nämlich dafür gesorgt, daß diese außerordentliche Hilfe, welche ich dank der Verdienste des Hl. Martin noch jung erfahren habe, dem Gedächtnis der Nachkommen vermachet werde. Denn als der Sturm der Kriege ausbrach,

welcher mächtige Kriegszwistigkeiten zwischen den Deutschen und Ungarn angestiftet hat und besonders dann, als der Bürgerkrieg drohte, da Somogy, einer der Komitate mich vom Stuhl meines Vaters wegjagen wollte, habe ich mich in der größten Verlegenheit gefunden, was ich eigentlich meiner gehetzten Seele raten und an wen ich mich wenden soll. Als die Kriegsführer Pázmány, Hont, Orci und der Erzbischof Domonkos dort bei mir standen, habe ich dem Hl. Martin das Gelübde getan, wenn ich anhand seiner Verdienste meine inneren und äußeren Feinde besiegen werde, daß die Zehnten des gesagten Komitates nicht für Einkommenschaft des Diözesanbischofs gehalten werden, lasse ich sie lieber dem Abt derselben Abtei . . . ohne Verzögerung zukommen.“

In dem von Györffy irrtümlich ausgelegten und willkürlich veränderten Text wird Anasztáz nicht als Abt von Pannonhalma, sondern als päpstlicher Legat übersetzt, welcher Stephan die Ermächtigung zur Bevorrechtung der Abtei von Pannonhalma erteilte und welchem Györffy bei der „Krönung und Bestätigung“ von Stephan eine, von ihm vorausgesetzte, aus dem päpstlichen Auftrag folgende Legatenrolle zuschreibt. Die Vokabeln „Bestätigung und Krönung“ sind falsche Übersetzungen der, den militärischen Sieg ausdrückenden Wörter der Urkunde „*comfortati et laureati sumus*“ und eben deshalb kann die Urkunde von Pannonhalma nicht zu den, auf die Königsweihe Stephans bezüglichen Quellen gezählt werden.



CORONA VLADISLAVIANA AVAGY CORONA CORONENSIS.  
TOMKÓ JÁNOS KÉZIRATA 1626-BÓL BOCSKAI ISTVÁN  
MÁSODIK, KÉSŐGÓTIKUS KORONÁJÁRÓL

A századforduló táján felújított forráskritikai vita a Szilveszter-bulla hamisításának kérdésében végül eredményre vezetett. A gyanú a sebenicói származású Marnavics Tomkó Jánosra terelődött, nem ok nélkül.[1] A vatikáni *Bibliotheca Ottoboniánából* nemrég előkerült, figyelemre eleddig nem nagyon méltatott „De coronis ungaricis” című kézirat szerzője ugyanaz a Tomkó János, akinek az említett pápai oklevelet köszönhetjük, és akinek nemcsak történelmi érdeklődése, de karrierje is Magyarországhoz kötődött.[2] Pázmány Péter esztergomi érsek támogatásával nyerte el előbb a zágrábi főesperességet, majd 1632-ben a boszniai püspökséget. Életének nagy részét azonban Rómában töltötte, ahol a jezsuiták irányításával működő *Propaganda Fidei Congregatio* alkalmazásában állt. A hamis adatokkal átszőtt történeti értekezéseiben a családja fényes múltjára vonatkozó közlések a legkevésbé megbízhatók. E rendkívüli becsvágytól sarkallt, ember őseiről valójában keveset tudunk, de ez a kevés is tökéletesen ellentmond annak, amit ő akar elhitetni olvasóival. Életrajzírója szerint nagyapja mint zsoldostoborzó tűnt fel Sebenicóban, apját pedig a törököknek való adószedésért üzték ki a városból.[3] Tomkó János 1597-ben, tizenhét éves korában került Rómába, hogy az akkor már különböző helyeken szétszórta működő *Collegium Illiricum*ban teológiát tanuljon.[4] A tridenti zsinat szellemében alapított intézmény az 1590-es évekig a loretoi kegyhelyen, annak nem kis vagyonára támaszkodva állt fenn. 1627-ben helyezte vissza Loretóba VIII. Orbán pápa éppen a *Propaganda Fidei Congregatio* ösztönzésére. A kézirat, amelyet a dedicatio szerint 1627. január 1-én fejezett be Tomkó, feltehetőleg a *Congregatióban* folytatott tevékenységével kapcsolatos.

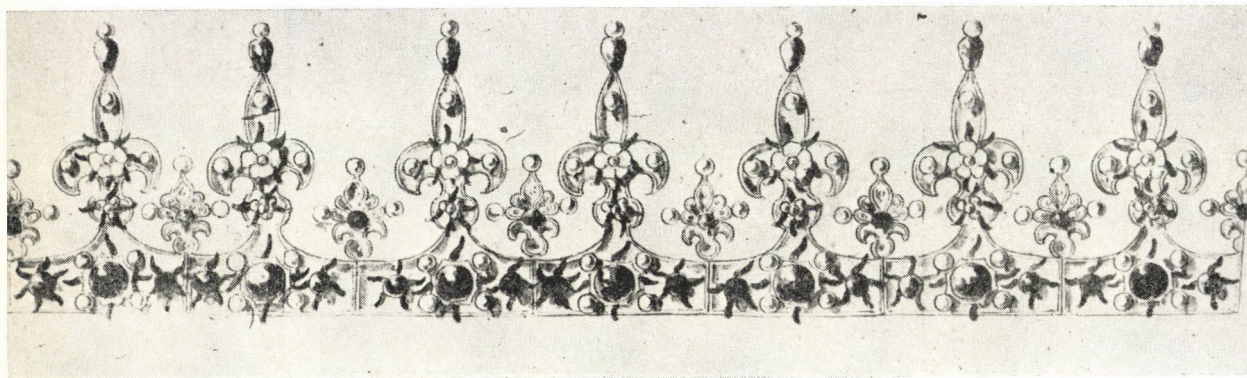
A „De coronis ungaricis” nem a magyar királyok szent koronájáról szól, amint azt korábban hitték,[5] hanem egy másik koronáról, amelyet nem sokkal az írás készítése előtt Althan Mihály Adolf gróf küldött Rómába azzal a szándékkal, hogy a loretoi *Casa Sanctának*, a Szent Család népszerű kegyhelyének kincstárába vitesse. A korona lerajzolásával és leírásával Lorenzo Magalotti bíboros

bízta meg Tomkót. Az ő cimere és egy neki szóló epigrama látható a kézirat fedőlapján. Ezt követi a tizenhét, mindkét oldalán teleírt, számozatlan, quarto méretű lapon álló, latin nyelvű szöveg és két színes lavírozott tollrajz. A szövegben fellelhető, néha értelemzavaró hibák arra mutatnak, hogy nem autográf példányról van szó. Hasonlóan vélekedhetünk a rajzokról is. A Tomkóra bízott „graficae exprimendae onus” teljesítése ugyanis a rajzok elkészíttetését is jelentheti, és esetünkben ez valószínűbbnek látszik. Az egyik rajz egy hét tagból álló, drágakövekkel és gyöngyökkel díszített, lilomos aranykorona kiterített képét mutatja, a másik egy domborított és áttört lemezekkel ellátott, ékköves szablyát ábrázol. Jóllehet a szövegben csak a koronáról esik szó, együttes megjelenésük miatt nagyon valószínű, hogy ugyanahhoz az adományhoz tartozik a szablya is. A továbbiakban e tárgyak lehetséges történeti vonatkozásait vizsgáljuk meg.

A korona a kéziratban mint Bocskai Istváné szerepel, biztosan így érkezett Rómába. Véleményünk szerint valahol itt húzódik a határ aközött, amit Tomkó hallott (*tradiitur*) és, amit élénk képzeletére támaszkodva ő maga hozzátoldott. Az a megállapítása ugyanis, hogy a korona azonos Bocskainak a szultántól kapott koronájával, már semmiképpen sem származhatott a magyarországi ügyek menetében az idő tájt nagyon is jártas Althan Mihálytól vagy környezetétől.

Althan Mihály gróf, apja, Kristóf által 1578-ban szerzett indigenátus révén a magyar nemességhez tartozott.[6] Tagja volt a császári haditanácsnak, és mint hadvezér vett részt Székesfehérvár és Esztergom ostromában. 1605-ben Istvánffy Miklóssal együtt a béketárgyalás királyi küldöttségében szerepelt, és jelen volt Bocskai koronázásán is.[7] 1625-ben újra ő tárgyalta IV. Murad szultán követével a zsitvatoroki béke megújításáról.[8] Nagy Iván értesülése szerint „protestánsból lön katolikussá”.[9] Mindenesetre két magyarországi jezsuita rendház alapítása fűződik a nevéhez.[10]

Bocskai István vazallus-jelvénynek szánt „királyi” koronáját, miután annak használata ellen határozottan



1. Korona rajza Tomkó János *De coronis ungaricis* című kéziratából, lavírozott tus

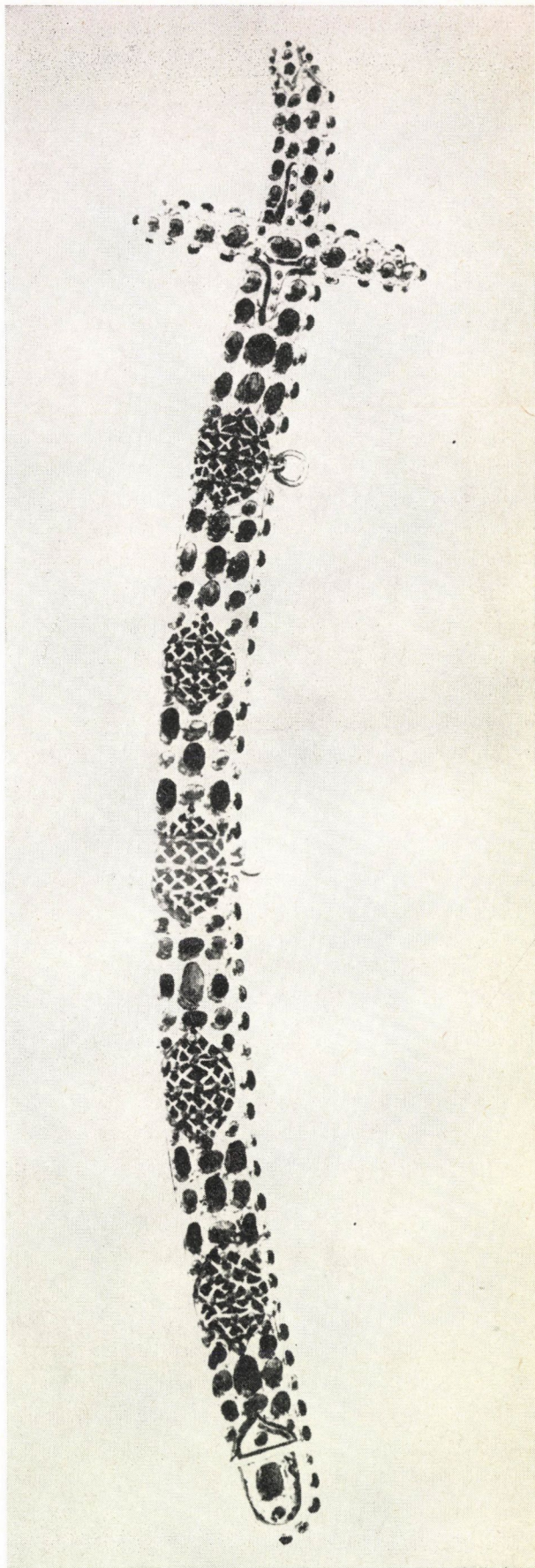


tiltakozott, kizárólag „*loco muneris*” fogadta el 1605 november 11-én Rákos mezején a nagyvezirtől.[11] Alig egy évvel később bekövetkezett halála után kijelölt utódja, a magyarországi hadak főparancsnoka, Homonnai Drugeth Bálint vette magához e koronát, amely azután nála is maradt, jóllehet megíúsultak az erdélyi fejedelemség átvételére irányuló tervei. Így tehát Bocskai végrendeletével ellentétben nem az erdélyi fejedelem tulajdonába került e trónigénnyel soha össze nem kapcsolt, de a fejedelemségnek a Habsburg uralkodótól való függetlenségét félreérthetetlenül jelképező korona. A Rudolf lemondatása után trónra lépő II. Mátyást a jelvény léte nyugtalanította. Ezért 1609-ben törvényt fogadtatott el az országgyűléssel, amelynek értelmében a nádornak át kell vennie Homonnaitól, és el kell juttatnia a királyhoz őrzés végett. Thurzó György nádornak azonban csak Homonnai Drugeth Bálint halála (Bocskaiéhoz hasonlóan mérgezésről beszéltek a kortársak)[12] után sikerült azt megszereznie és 1610 októberében Bécsbe szállíttatnia.[13] Althannak tudnia kellett az udvar törekvéseiről és e törekvések sikeréről.

Tomkó a korona ürügyén a magyar nép történetét is felvázolja a valószínűleg teljesen tájékozatlan bíboros számára, kiemelve azokat az eseményeket, amelyek a magyar királyi korona közjogi jelentőségére világítanak rá. Az egyik ilyen eset különösen alkalmasnak látszott előtte a kérdéses korona eredetének magyarázására, magyar történeti vonatkozásainak bizonyítására. Úgy gondolja, hogy a törökök azt a koronát használták fel Bocskai királlyá koronázásához, amelyet 1444-ben a várnai csatán eleresztett I. Ulászlótól zsákmányoltak. Ulászló személye ezért is jól jött Tomkónak, mert tudta, hogy nem a Szent Koronával koronázták meg mivel azt Albert özvegye, Erzsébet királyné elraboltatta, hanem a székesfehérvári Szent István ereklyetartó fejdíszével. Ezt a koronázást részletesen le is írja. Jó archeológiai érzékkel vette tehát észre — ha valóban így gondolkodott —, hogy a Rómába került korona nem készülhetett a 17. század elején, és nem készíthették a törökök. Tetszetős magyarázata azonban, bármennyire nagy eredménynek könyvelhetette is el a Szent István ereklyetartó koronájának azonosítását, ilyen módon nem több, mint igazolhatatlan kerettörténet, fantázián alapuló konstrukció.

Feltéve mármint, hogy Tomkó Jánostól függetlenül merült fel a koronával kapcsolatban Bocskai István neve, és valóban Althantól ered ez az információ, a tárgyak eredetéről egy hipotézist állíthatunk fel. Bocskai Istvánnak ugyanis nemcsak egy (a ma Bécsben őrzött), hanem két koronájáról tudunk.

1605. november 12-én, a rákosmezei „koronázást” követő napon, a Pest felől Korpona irányába tartó Bocskai és népes kísérete Vácra érkezett. Homonnai Drugeth Bálint, Istvánffy Miklós és Bocatius János egybehangzó híradása szerint Brassó (latinul Corona) város követei járultak itt a fejedelem elé, hogy egy arany koronát nyújtsanak át neki.[14] E koronáról a békétárgyalás királyi követei is említést tesznek jelentéseikben, megkülönböztetve a szultántól kapott koronától.[15] A leírások nem egyértelmű konkrétsággal a rác despota koronájának mondják az ékszer. Egészen bizonyosnak látszik, hogy értesüléseiket az erdélyi követektől kapták. Az egykorú leírásokat felhasználó Bethlen Farkas hagyta ránk a korona legérzékletesebb leírását: „*Coronenses... offerunt Coronam auream cristis aureis ad instar penarum confectis exornatam...*”[16] A brassóiak eszerint egy „*pártázatként felrakott arany taréjokkal ékes arany koronát*” ajánlottak fel Bocskainak. Valószínű, hogy a leírásban egy gótikus koronáról van szó, amelynek lilomos ágait nevezi Bethlen Farkas taréjoknak, e szónak talán egy azóta feledett jelentését használva. E koronát Bocskai Kassán megrendezett pompa funebrisének színes leírásában is említi Bethlen: „*... bajulabatur a Proceribus sepulchrum ipsius demortui Principis holoserico bistorto obductum, cui Corona, quam cives Civitatis Coronensis*



2. Szablya rajza Tomkó János *De coronis ungaricis* című kéziratából, lavírozott tus



obtulerant, super posita erat.”[17] A Gyulafehérvár felé vonuló temetési menet azután is magával vitte a brassói koronát, hogy a megsértett Homonnai Drugeth Bálint Erdély határáról visszafordult, megtartva magának Bocskai kincstárát a szultáni koronával együtt. A gyulafehérvári temetésen a kassai processióhoz hasonlóan a koporsóra helyezték a *Corona Coronensis*. [18] Az ékszer további sorsa ismeretlen. Bár Bethlen Farkas ide vonatkozó mondata félreérthető, nem valószínű, hogy eltemették a fejedelemmel együtt, ehhez ugyanis fel kellett volna nyitni a koporsót, amit hónapokkal korábban zártak le.

A Rómában lerajzolt korona típusában megegyezik a Bethlen Farkas által jellemzett brassói koronával. Tomkó János közlése nyomán és e típusjegyzés alapján nem bizonyítható, de mégis elképzelhető, hogy a gyulafehérvári temetés után nyomavészett *Corona Coronensis* került Althan Mihály birtokába és ezt küldte egy díszszabályával együtt Rómába. Ha ez így van, akkor egy olyan, eddig ismeretlen középkori ötvöstárgy pontos ábrázolása van a kezünkben, amelynek történetéből annyit tudunk bizonyosan, hogy huzamosabb ideig őrizték Brassóban, ahol a „*râca despotă*” koronájának nevezték, s ahonnan 1605 novemberében Bocskai István kincstárába került, a 17. század húszas éveinek közepén pedig Rómában tűnt fel. Sajnálatos módon semmit sem közöl Tomkó arról, hogy milyen módon jutott hozzá Althan a koronához (és a szabályához), vagy azért, mert nem tudta — ez a valószínűbb — vagy, mert a hallgatás célszerűbbnek látszott. [19]

A kézirat mellékletében ábrázolt másik tárgy, egy ékkövekkel gazdagon kirakott szablya, kétségtelül török díszítésű. A 17. században Magyarországon és Erdélyben szép számmal őriztek ajándékból vagy zsákmányból származó török díszszabályt. Ezek között, díszítése miatt rendkívül becsesnek számíthatott a Rómában lerajzolt darab. Az a tény, hogy a 17. században a koronához Bocskai István neve kötődött — amint láttuk, történeti alappal — itt is a fejedelem személyére irányítja a figyelmet. Nem kizárt, sőt, ha nem is teljes bizonyossággal, de igen nagy valószínűséggel állítható, hogy Bocskainak a szultántól kapott díszszabályát ábrázolja a rajz. Homonnai Drugeth Bálint szerint „*ugyanazon vezér együtt a koronával adott ő felségének egy aranyos hüvelyű türketeikkel rakva igen szép aranyos kardot.*” [20] Istvánffy Miklós hasonlóképpen emlékezik meg erről az eseményről. [21] A fejedelem végrendeletében a szabályáról a töröktől kapott koronával együtt gondoskodott: „*Az Koronát is, kit Nekünk Török Császár adott, hagyjuk az Ország Tárházában, úgy hogy Fejedelemségről Fejedelemségre maradjon, és annak kezén tartassék, aki az Országnak Ura lesz, avval a köves szablyával együtt, amelyet adott véle.*” [22] Figyelemre méltó, hogy a díszfegyver nem került a szultáni koronával együtt Bécsbe, hanem a brassói koronához hasonlóan a temetés után nyoma veszett.

A kézirat szónoki záradéka arra utal, hogy az adomány Althan szándéka szerint eljutott Loretóba. A „*tisztaágos Anya*” templomában álló „*legszenlebb képmás*” valószínűleg a *Casa Sanctában* álló egyszobrot jelent. A korona tehát, legalábbis egy ideig, ezt a szobrot díszíthette.

1627 előtt is számos magyar donátoráról tudunk Loretónak. 15. század végi ötvösművészetünknek magas színvonalú alkotása lehetett az ezüstből készült, fel-

irattal is ellátott Madonna-szobor, amelyet 1489-ben adományozott a kegyhelynek Báthori István országbíró. [23] A 17. század első felében egész sor Magyarországról és Erdélyből érkezett előkelő zárandokról és adományról hallunk. II. Ferdinánd személyesen látogatott Loretóba, és kultuszát hazájában is népszerűsítette azzal, hogy a kegykápolna mását 1627-ben felállíttatta az ágostonrendiek bécsi templomában. [24] Az ajándékozók bőkezűségéről az egykorú *Libro dei doni* kötetei és az 1789-ben összeállított monumentális kincstár-inventárium ad képet. A több mint kilencszáz oldalas leltárkönyv meglehetősen részletes leírásokat tartalmaz. Jelentőségét növeli, hogy a búcsújáróhely mozdítható értékei 1797-ben a francia hadsereg zsákmányaként Párizsba vándoroltak, a múlt században helyreállított kincstárban pedig 1921-ben tűzvész pusztított. A loretói leltárban őrzött forráanyagban Mihalik Sándor kutatott magyar eredetű tárgyak után, nem eredménytelenül, de korántsem a teljesség igényével. Több 17. századi magyar koronaadományozásról közöl adatot. [25] Althan Mihály küldeménye azonban nem szerepel az általa idézett leltárrészekben. Talán az idegen hangzású név tévesztette meg?

A Tomkó kézirat fölötti meditációinkat lezáratlanul kell hagynunk ezen a ponton két vonatkozásban is. Az egyik: az ábrázolt korona eredetét tekintve egyelőre a hipotézisek világában kell maradnunk, különösen (ha hipotézisünk nem alaptalan) a korona Brassó előtti története vérsz a kortársnak már akkor is nehezen ellenőrizhető magyarázatainak homályába, de a szablya Bocskainak tulajdonítása sem sokkal több ez idő szerint egy rajz láttán támadt filológikus asszociációnál. A másik: van még némi remény arra, hogy az 1627-es rajzok alapján egyszer megtaláljuk e tárgyakat, de ha el is pusztultak, a loretói leltárkönyvnek őriznie kell pontos leírásukat.

A fordításhoz:

Tomkó János kéziratának közlését elsősorban a rajzok művészettörténeti dokumentációs jelentősége indokolja. Néhány megjegyzés a kiadásához és a fordításához szükségesnek látszik.

A jól olvasható kézirat átírásánál pontosan követtük az eredetit, a nyelvtani hibákat és az interpunkciót is beleértve. A fordításban a magyarul visszaadhatatlan, latinul sem mindig tisztán szerkesztett körmondatokat fel kellett bontani. Ezáltal a szöveg gondolati tagolása néhol változott. A 9. lapon Albert királyról olvasható zavaros mondatot nehéz lefordítani, valószínűleg szövegromlásról van szó. Az általunk javasolt megoldás is nagyon problematikus. Fordítási nehézséget okoznak továbbá Mátyás király, egyébként légből kapott oklevelének (Tomkó öséről van szó) mondatfoslányai. Az „oklevélkivonat” minden ellentmondásossága mellett arról tanúskodik, hogy írója ismerte a középkori oklevélformulát. A Tacitusra való hivatkozásnál pontatlanul jelöli meg a helyet. A magyar királyok felsorolásában is többször hibázik, jöllehet másutt pontosan követi forrásait. A Szvatopluk szájába adott Aesopus-mesét szó szerint másolja Constantinus Porphyrogenitus De administrando Imperio című művéből, amelyet az 1611-ben megjelent kétnyelvű kiadásából ismerhetett. [27] Bonfinitől és Istvánffy Miklóstól hasonló következetességgel kölcsönöz részleteket Tomkó János. [28]

Takács Imre

## JEGYZETEK

1 Schönvitzky B.: II. Sylvester bullája. Temesvár, 1884.; *Karácsonyi János*: Szent István király oklevelei és a Sylvester-bulla. Budapest, 1891. uő.: Ki kiharolta a Sylvester-bullát? Századok 1909. 361. skk. uő.: Új adat. Századok 1910. 113.; uő.: Világbolondító Tomkó János. Századok 1913.

2 Kat. sz.: 2776. A kéziratot először említi: *Zsák I. A.*: A római Ottoboni Könyvtár hazai vonatkozásai. Magyar Könyvszemle 1909. 341. sk. Újra, és művészettörténeti jelentőségét felismerve Kovács Éva fedezte fel. A szöveg közlésének lehetőségéért neki, a fordítás lektorálásáért pedig Csóka Gáspárnak tartozom köszönettel.

3 *Galla Ferenc*: Marnavics Tomkó János boszniai püspök magyar vonatkozásai. Budapest, 1940. 16.

4 Uo.: 18.

5 *Zsák*: i. m. 341. *Karácsonyi* 1910. i. m. 114.

6 *Nagy Iván*: Magyarország családai. I. Pest, 1857. 25. I. Az indigenátúra vonatkozásán továbbá: OSZK Fol. Cat. 3648. IV. 57–58.; Áldásy Antal: A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke II. Címereslevelek 2/2. Budapest, 1930. 193.

7 *Bethlen Farkas*: Historia de rebus Transylvanicis. Tomus VI. ed.: *Benkő József*: Nagyszeben, 1793. 361.

8 Toldalagi Mihálynak emlékeztetül hagyott írása. Bethlen Gábor krónikái. Szerk.: Makkai I., Budapest, 1980. 151.

9 *Nagy Iván*: i. m. 25. vő.: *Velics László*: Vázlatok a magyar jezsuiták múltjából. II. Budapest, 1913. 69.

10 *Nagy Iván*: uo.

11 *Istvánffy Miklós*: Historiarum de rebus Ungaricis lib.



XXXIV. Viennae, 1758. 514. vö.: *Johannus Bocatius*: Commentatio epistolica de legatione sua ad Stephanum Botskay. ed.: *Bél Mátyás*: Adparatus ad historiam Hungariae. Pozsony, 1735. 330.

12 „Eltemettetik Homonnai Bálint teste Ungváron die 14 martii anno 1610. Nyergét kenték volt meg méreggel és a' feneke rothadt, az miá holt meg” *Szepsi Laczkó Máté Krónikája 1521–1624*. Erdélyi történelmi adatok. III. Szerk.: *Mikó Imre*. Kolozsvár, 1858. 124.

13 *Závodszy György*: Diarium seu Memorabilia ... ed.: *Bél*: i. m. 366.

14 „Itt adták meg ő felségének az erdélyiek a rácz despot arany koronáját, mely nem alább való a török császár küldte koronánál, ugyan ezen rácz despot arany övét is, arany tollával együtt praesentáltak az erdélyiek ő felségének.” *Homonnai Drugeth Bálint*: Memoriale. Tudománytár 1839. 172. vö.: *Istvánffy*: i. m. 514.; *Bocatius*: i. m. 335.

15 *Thallóczy Lajos*: Bocskay István koronája. Archaeológiai Értesítő 1884. 180.

16 *Bethlen Farkas*: i. m. 348.

17 Uo. 377.

18 „Ac peractis omnibus, quae honestando funeri erat, sarcophagus demortui principis (coronam a Civibus Coronensibus, de qua superius, illi oblatam, super illum reliquentibus tumbae sepulchrali more atque apparatu impositus est.” Uo. 494.

19 1611 nyarán Forgách Zsigmond kassai főkapitány Báthori Gábor ellen seregével Erdélybe vonult. Az akció ugyan csúfos véget ért, Gyulafehérvárra azonban be tudott vonulni Forgách. Ekkor

könnyen kerülhetett a magyarországi hadvezérek kezébe a korona, ha a temetés után egyáltalán Gyulafehérváron maradt.

20 *Homonnai Drugeth Bálint*: i. m. 371.

21 *Istvánffy*: i. m. 514.

22 Bocskai végrendeletét kiadta: *Rumy Károly György*: Monumenta Hungarica sermone nativo scripta. II. Pest, 1816. 313. skk.

23 *Alessandro Mihalik*: Tesori ungheresi smariti della Sancta Casa di Loreto. Corvina 1930. 110.

24 *Bálint Sándor*: Lorettó és hazánk. Katolikus Szemle 1943. 45.

25 *Mihalik*: i. m. 116. skk.

26 Az oklevélben emlegetett Kamengrad nevű hely a Pozsegától kb. 20 kilométerre észak-nyugatra fekvő, ilyen néven is szereplő Kövással lehet azonos. 15. sz.-i birtokosai közül 1421 előtt Cseh Pétert, 1421 után Alsáni Jánost, 1475–76 körül a litvai Horvát családot ismerjük. *Csánki Dezső*: Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában. II. Budapest, 1894. 390.

27 *Constantini Imperatoris Porphyrogeniti*. . . De administrando imperio, ad Romanum F. Iñber nunquam antehac editus, *Ioannes Meursius* primus vulgavit, latinam interpretationem, ac notes adjecit. Gr. et Lat. Lugduni Batavorum, 1611.

28 A Rerum Ungaricarum decades-t több 16. századi kiadásból is tanulmányozhatta Tomkó; *Istvánffy Miklós*: Historiarum de Rebus Ungaricis című műve pedig 1622-ben jelent meg először Kölnben. Az általa használt könyvek egy része bizonyosan az értekezésben említett honfitársa, Verancsics Faustus hagyatékából származik. Az 1617-ben meghalt püspök könyvtárából több kötet, köztük Verancsics Antal néhány kézírata is Tomkó birtokába került.



*Quo tua pannonicis eadem sint stemmata Princeps  
Fac tua libertas pannona regna beet*

(IA) AD LAURENTIUM MAGALOTTUM S(ACRAE) R(OMANAE) E(CCLESTIAE) CARD(INALEM)  
AMPLISSIMUM DE CORONIS UNGARICIS NOTA BREVIS IO(H)AN(N)IS TOMCI MARNAVITII  
ARCHID(IACONI) ZAGREB(IE NSIS)

Cum per D. Comitem Michaellem Adolphum Althai-  
num virum optime meritum de Religione Catholica in  
finibus Ungariae, Germaniaeque contra hostes fidei for-  
titer hactenus non solum defensa, sed magna pietate  
pluribus in locis postliminis restituta, nuper noti causa  
ad Deiparae Lauretanam aedem, aurea corona, per pecu-  
liarem eius Oratorem Mattheum Sturannum transmitten-  
da, ad S. D. H. Urbanum delata fuerit, et ut ea qua  
Stephanus Botscaius ante viginti duos annos per sum-  
mum Turcicum (rb:) Purpuratum Mehmetem nomine,  
et autoritate Achmetis Ottomanici Imperatoris, in Re-  
gem Ungarorum, contra legitimum Regem Caesarem  
Rudolphum, Budae coronatus traditur, multis materiem  
inquirendi attulerit, quae et unde sumpta illa esse po-  
tuerit, et num aliquando alias ullus Ungarorum Regum  
ea fuerit insignitus; ego qui aliquo Ungaricarum antiqui-  
tatum, ob nimiam affinitatem cum Illyricanis, affectu  
libenter detineor, occasione qua mihi eiusdem Coronae  
graficae exprimendae onus iniuxisti, ut cum exemplari  
Coronae, brevem quoque eius Historiolam habens,  
Princeps ad omnia rara praeclaraque magno Christiani  
Orbis bono investiganda cognoscendaque nate, haec  
pauca quae de Coronis, et coronationibus apud Ungaros  
notis, et usitatis antiquitas exhibet cum (2a:) origine  
gentis eiusdem, a scriptoribus latinis omnibus perperam  
intellecta descriptaque: magis quia res ommissa fuit,  
quam fretus ingenio, tibi veritatis unico indigatori, brevi  
quidem labore, sed ingenti animo in eiuscemodi, aliisque  
officiis, pro tua in me singulari a triginta ferme annis  
benevolentia, me exercendi, libens, et lubens exhibeo.  
Romae Kalendis Ianuarii anni vigesimi septimi exordio,  
post decimum sextum felicitatis Christianae saeculum.

(3a:) Gens Ungarica fabulosis commentis ex Hunnis  
Avarisque sive Avaribus populis derivari solita, ab ho-  
minibus alioqui impeditae veritatis expeditae elloquentiae  
Graecis, eorumque sapientissimo Principe, sed Macedo-  
nica stirpe prognato Constantino Porphyrogenito vere  
origini pluribus capitibus sui ad Romanum filium, mo-  
nitorio restituta, cum Turcis eadem natio extitit, in ea  
terrarum parte, qua Tanais fluvius Euxinum mare in-  
vadens, Asiam ab Europa determinat; quo loci inter  
Meotidis paludis accolae a Plinio capite septimo libri  
quinti, ante mille quingentos annos agnoscebantur, ubi  
Chazariis populis, qui facile Chazates Plinii sunt diutius  
immixta, ut idem Constantinus affirmat; progressu tem-  
poris eorum linguae assuevit. (3b:) haec nullis Princi-  
pibus subjecta, sed per Duces quosdam Voevodas appel-  
latos, quae vox Illyricis Belliductores sonat, gravibus  
bellis cum Parcinacis, quos praesens aetas Tartaros habet,  
confluxit, a quibus loco pulsa, post octingentos ferme an-  
nos ab aetate Plinii, hoc est post octuagesimum octavi  
Christiani saeculi annum, sedes antiquas deserere coacta  
est, et novas inquirere. Bifariam itaque divisa altera pars  
ad orientem in Asiam secedens, prope Persas consedit,  
usque ferme immixtam linguam secum allatam, vicino-  
rum commertio consuetudineque primo corruptit, mox  
immutavit. Altera ad occidentalem plagam conversa,  
Pannoniam Moravorum Principibus tunc parentem, dis-  
sidentibus inter se tribus Svetoplughi sanctissimi Princi-  
pis filiis, vix anno ab eius obitu transacto, quamvis (4a:)

ab eo extremum agente spiritum, paterno affectu de  
servanda concordia fuissent egregie commoniti, frequenti  
colono, ab originibus intolerabili occupavit; successum  
rei iuvat ex ipso Porphyrogenito latinitate donato paucis  
deliberare: Moraviae, inquit ille quadagesimo nono ca-  
pite, Princeps Svetoplugus fortis, terribilisque populis  
finitimis fuit, filiosque habuit tres, et fatis concedens  
terram suam in tres partes divisit, filiisque tradidit;  
maximum natu Principem magnum faciens, reliquos vero  
duos, sub eius potestate constituerit. hortatus vero est ne  
inter se mutuo dirrimerentur, hoc exemplo: Virgis tribus  
allatis, ubi colligasset eas, primogenito confringendas  
tradidit, cumque ille hoc facere non posset, secundo in  
manum dedit, et mox tertio, deinde dissolutas singulatim  
(4b:) divisit tribus, qui acceptas frangere iussi, sine ullo  
id negotio confestim fecerunt, quo facto exemplo per oc-  
casionem hanc arrepto, ita eos admonens dixit: si in con-  
cordia, et amore manseritis inseparati, numquam vos  
hostes vestres superabunt, neque captivos abducent,  
si vero per contentionem ambitionemque principatum  
dividetis maximo fratri obedire recausantes, et a vobis  
ipsis vastabimini et a finitimis hostibus funditus delebi-  
mini. Post Svetoplughi mortem anno uno in pace exacto,  
orto dissidio, et civili bello, invadentes Turcae planis-  
sime eos extirparunt, terramque tenuerunt, quam etiam  
nunc incolunt, quaeque supererat multitudo dissipata  
confugit ad finitimos Bulgaros, Crobatas, et reliquas  
gentes. hactenus ille hinc a Graecis scriptoribus, praeser-  
tim a Niceta (5a:) Choniata, Curopolata, Theophane,  
aliisque non alio quam Turcarum nomine describuntur;  
ab Illyricis autem quorum terras invasere, Ugri, et Ma-  
zari ad hanc diem dicuntur; quibus nominibus etiam dum  
antiquas sedes obtinerent maximam partem ipsorum no-  
minatam scribit idem Porphyrogenitus, licet pro Ugris  
Uzos, ipse Graecorum dialecto facili ad alienas diversim  
efferendas, ubique ponat. a quibus Ugris Ungarorum no-  
men apud latinos scriptores invaluisse tenendum est,  
praesertim cum nullus scriptor Ungarici nominis ante  
nonum saeculum meminerit, Hunnorum vero et Avarro-  
rum nomina, et arma quadringentis antea annis Romanas  
provincias affligerint. Ungarorum itaque nomen a tem-  
pore a Constantino notato Europeis primus innotuit, ex  
quo etiam Graecis Turcico vocabulo scribi capere, tam  
(5b:) ii, quam eorum illa pars, quae sedibus in Asia fixit,  
Maumetico errore per proximos Persas infecta progressu  
temporis, Ottomano duce, amplissimam omnium Monar-  
chiam post Romanum Imperium condidere. Ungarorum  
autem nomen facile universam Europam implevit, pri-  
mis enim centum annis post Pannoniam ab Arpade eorum  
Voevodo, sive Belliductore occupatam, ad Geizam usque  
eius pronepotem, miserandum in modum universa ferme  
Europa fuit afflicta, ut pote ab hominibus praeter innatam  
feritatem, omni pietate humana, christianaque alienis.  
Et Arpades quidem Almotae Voevodae filius super-  
stitem in principatu Ungarico Zultanum reliquit filium,  
hic Toxium, patrem Geizae, cuius opera primos Christia-  
nae lucis radios Ungari Adelberto sanctissimo Boemorum  
(6a:) Praesule magistro, agnoscere caeperunt, qui Geizae  
filium recenter natum, Stephanum appellatum, in Urbe  
tunc Regia Strigonio, sacro fonte expiavit. Stephanus



ubi adolevit, patrique in principatum successit Ungaricum, nonagesimo septimo noni saeculi anno, cum omnes iures(?) studiumque suum intendisset, ut populares suos, avita barbarie pulsa, Christiana pietate illustraret, ac Deo hominibusque mansuefaceret, evocatis ex diversis orbis Christiani partibus praestantissimis Apostolicisque operariis, conplura licet interea illi bella gerenda forent, prostratis visibilibus, invisibilibusque hostibus feliciter, brevi pii voti compos extitit. verum cum ad pietatis incrementum, conservationemque eius in posterum, Urbem gentis caput suum natale solum, Metropolitici praesulatus honore, (6b:) conplures vero alias Episcopaliibus insignibus extulisset, factique sui authoramentum a Benedicto ea tempestate Romano Pontifice per Astricum unum ex recentioribus Pastoribus, Regalia simul insignia, cum Pontifica benedictione petere instituisset, Romam Astricum transmisit; cumque eodem tempore Miecislavus Polonorum Princeps ovili Christiano non ita pridem cum Polonis agregatus, aedem postulasset, Regiamque Coronam Pontifex ingenti sumptu Polono mittendam comparasset, pridie eius diei ut Ungarorum scriptores tradunt quo Polonis destinata corona tribuanda erat, Astricum Urbem ingreditur, tunc eadem nocte Dei internuntius apparet Pontifici, praemissaque salute: Cras inquit Ungaricae gentis legatum ad te venturum esse scito, qui ut tuo beneficio, et authoritate suum (7a:) Principem Regio diademate dones exorabit, destinatum Polonis coronam, quando ita merita postulant, huic dato, proinde divina mandata servato. Abeunte Angelo secunda hora diei Astricum in Senatum Apostolicum admissus est, ubi cum Regia mandata ex ordine retulisset, eiusque sanctissima gesta subiecisset, et quantum Catholicae fidei ultra citraque Danubium accensionis fecisset, ennaresset, in credibili Apostolicum ordinem gaudio complevit; ut ad Senatum relata, pro voluntate Regis, et legati postulatione, nullo refragante, decernitur, ut non modo Christianissimus Rex Regia Corona donetur, in Regno Apostolica authoritate confirmetur, et Regis acta cuncta cum institutis Episcopaliibus approbentur, verum etiam, quia verus, et fidus Dei miles est, et Apostolus ad exagerandam eius (7b:) dignitatem, in perpetuum, Pontificiae legationis insigne, qua sibi posterisque Regibus fungi fas sit, praeferendae Crucis potestate honestaretur. Cum legatus omnia non solum e sententia, sed praeter spem, et opinionem impetrasset, magno refectus gaudio in Pannoniam se recepit. Strigonio appropinquanti Rex cum singulari sacerdotum Pontificumque pompa obviam prodiit, Astricum Pontifica munera deferentem, et coronam, et crucem ostentantem, honorificentissime Deo gratias agens excepit; Apostolica insignia praereverenter accepta quando ad unam quamque Romani Pontificis mentionem Stephanus spectante populo, inclinanto capite sese ingeniculabat, ut exemplo suo ad Romani Pontificis Apostolicique senatus obsequium omnes hortaretur. Hactenus Ungarici (8a:) scriptores. Haec itaque Corona divinitus Ungaricis Regibus destinata, et sacra, et Angelica, et Caelestis aliisque summis nominibus appellata tanti apud Ungaros ad hinc usque diem est habita, ut vel legitimi Regis filius, et heres, ab universis Regni ordinibus ad Regnum elatus, illegitime regnare credatur, nisi illa fuerit insignitus. Sane Michael Orsagh Mattiae primi temporibus vir ut ait Bonfinius, prudentissimus, et longa rerum experientia non iniuria sapientissimus semper habitus; illud non minus in ore quam re versasse dicitur. Quemcumque sacra corona videris, etiam si Bos fuerit, adorato et pro sacro sancte Rege ducito, et observato. Hinc a primo Stephano Apostolico Rege, successores omnes, nimirum Petrus, Aba, Andreas, Beda (!), Salamon, Geiza, Vladislavus, Colomanus, Stephanus, Bela, Geizaque (8b:) secundus, Stephanus, Belaque tertius, Emericus, Stephanus quartus, Vladislavus, Andreasque secundus, Bela, Stephanusque quintus, Vladislavus, Andreasque tertius, Carolus, Venceslaus, Otho, Ludovicus, Maria, Carolus secundus, Sigismundus, et Albertus, huius Angelicae Coronae gloria, Ungaris venerationi, exteris terrori fuere. primus et ad hanc diem unicus Vladislavus quartus, Regum vero Ungariorum trigesimo numero infaustus, alia ab praefata sacra Corona Rex

inauguratus, et sui venerationem brevi temporis spatio apud Ungaros ingenti clade gentis amisit et exteris, cruento, perpetuoque deflendo ludibrio summo Reipublicae Christianae detrimento fuit. rei seriem conplures tum rerum Ungaricarum, cum aliarum nationum scriptores exponunt, nos Ungaricis inherendo, brevi eam ut pote scopum (9a:) praesentis elucumbretunculae attingemus. Albertus Austriacus, si quis alius quam fluxa sit maxima quaeque inter mortales felicitatis unicum exemplar, quippe qui tribus coronis intra paucos menses Augustali nimirum, Ungarica, Boemicaque magis regnorum plausibus exornatus, ad biennium integrum illas proferre non valuit, obiens improlis, uxorem tantum cum utero reliquit. Quare Ungari in partes scissi, alli partum Reginae expectandum censebant, alii Regno infestissimis hostibus, Turcico vere furori, et impietati exposito, cum iam maxima pars Europae ab illis occuparetur, Regem praefici necessario contendebant, horum authoritas eum praeva-luisset, Vladislavum Jagellonis Vladislavi Poloniae Regis filium maximae spei iuvenem Regem proclamant; missaque ad eum honestissima legatione dum in Regnum (9b:) inducunt, Regina vidua infantem edidit, ellegantissimum, Ladislavumque vocatum suffragio procerum Ungaricorum Reginae pertibus adhaerentium in Alba Regali; more maiorum, in cunis licet vagientem, sacro diademate exornant. Cumque veterum exemplo ad Vissegradensem arcem Regina sacram coronam, unde acceperat, servandam in thesauro arcano, fidei primorum Regni commissio retulisset, eandem eodem tempore, depositis aliis insignibus; delusis astantibus proceribus, tamquam praetia futurorum furtive subtraxit, mox in Austriam se recipiens, Friderico Imperatori praecipuo ex consanguineis, filiolum Regem cum sacro diademate custodiendum reliquit, anno felicitatis Christianae, quadagesimo supra millesimum quadringentesimum. Introducto post Vladislavo Polono (10a:) in Regnum, dum illius coronandi gratia proceres Vissegradum, ad coronam accipiendam ascendunt, omnibus aliis pretiosi thesauri rebus integris, sacram coronam subtractam, non absque dolore itaque deprehendunt. Albam tamen cum Polono contendunt, eumque in templo D. Stephano dicatum ex prisco gentis instituto, Regem adorant, sed cum sacrum diadema abesset, preciosam coronam auream, ex simulacro Sancti Stephani Regis quod pie colebatur in sacello, placato numine, ait Bonfinius, praereverenter sumptam, capiti novi Regis imponunt. ferunt quemdam audaciorem ex proceribus, dum praesules, et optimates inopes consilii ab subtractam Angelicam in templo haerent, animadverso sacri simulacri diademate exclamasse; Ungarico Regi coronando (10b:) magis coronam illam convenire, quam a tot saeculis immortalitate donatus sanctus Stephanus perpetuo, quam eam quam Geizae mortalis filius exiguu temporis spatio gestasset. inauspicato tamen eiusmodi novitatem successisse monstravit eventus. Compositis namque cum factione Regis infantuli rebus, Vladislavus partim suo, partim Ioannis Hunniadis, summi per ea tempore bellatoris ductu multis de Turcis reportatis victoriis, tantum tenoris illis incussit, ut pacem admodum iniquam eos petere coeperit, cuius conditionibus Georgium Serbiorum Principem, graeca voce Despotam appellatum, per Turcas Principatu pulsum, in pristinum statum restituit, duosque filios ab Amurathe Turcarum Principe luminibus orbatos patri remitti curavit. (11a:) Verum enim vero cum de modo saciende pacis agi caeptum esset, Turcae iuramento sacrosanctae Eucharistiae illam firmari per Regem et Ungaros expetentes, quominus id obtinerent, obstitit Gregorius Zavoreus, unus ex iis proceribus, qui inter Croatas, et Bosnenses ea tempestate primus a Ioanno Hunniado, manu consilioque promptus habebatur, indignum affirmans sacrosancta misteria, arbitrio aethniconum, sine ulla necessitate in ius vocari. Quare Ungari tacto Evangeliorum libro, Turcae vero Alcorano, scriptis utraque lingua pacis conditionibus, exemplaribusque utroque parti consignatis, discessum est. cuius pacis beneficio, Amurathes cum in Asiam contra Casanum hostem, Maumetarum licet, copias omnes traiecisset, Ungaricus Rex cum suis, authoritate Iuliani (11b:) Cardinalis ex familia Montoria, nunc Caesarina



Romae primaria, tunc temporis legati Apostolici, qui praesente pax cum Turcis inita fuerat, rogatuque Paleologi Constantinopolitani Imperatoris iam ad extrema redacti, nec non Ducis Burgundiae, Venetorumque, ac Ianiensium, qui omnes militem classem pecuniasque communi fadere offerebant, pro vindicanda nobilissima Europae portione ex infidelium tyrannide, submovendoque intolerabili Tyranno, extrema omnia Reipublicae Christianae meditati, pacem nuper iuratum abrogant, magisque imprudenter, an impie non facile iudicari, arma contra Turcas ducente Rege Julianoque Apostolico legato in Bulgariam hostilem pronuntiam admodum exiguam militum delectu transferunt; ubi vastata (12a:) regione, dum Aenei (?) sive Rhodopis montis iuga superant, ut sese cum maritima faederatorum classe coniungant, et ad Varnam oppidum Pontico mare adiacens, magno labore colliguntur, Amurathes insperato Nuntio violatae pacis, hostisque ex amico nuper suis, Regnoque suo insultantis, Nuntio percussus, magnis itineribus retrocedens Hellesponto incuria faederatorum traiecto, ad Ungarica Castra quarto milliario nilminus expectantia comparuit, nullaque mora permissa, collatis signis, cum post creuantem diramque utrinque pugnam, nullum militis, et Imperatoris officium praetermittente Rege Vladislavo, ferventiori aetate, et gloria cupiditate illum agente, res turcicae capisset inclinare ferunt Amurathem animadverso suo suorumque periculo in (12b:) tentis in caelum oculis, deprompto e sinu pacis autographo, talia contentis vocibus ingeminasse: Haec sunt Jesu Christe faedera quae Christiani tui mecum percussere, per numen tuum sanctae iurarunt, datamque sub nomine tuo fidem violarunt, perfide suum Deum abnegarunt; Nunc Christe si Deus es (ut aiunt) et nos hallucinamur tuas measque hic iniurias, te quero, ulciscere, et his qui sanctum tuum nomen non dum agnovere, violatae fidei paenas ostende. vix haec dixerat, cum Vladislavo inter confertissimos Ianiceros, Turcarum Praetorianos fortissime depugnante, iamque certam victoriam aperiente a Turcis quasi novos spiritus assumptibus occiso, reliquis Christianorum exercitus cum Cardinali ac proceribus ad internicionem sternitur, (13a:) paucis admodum vix fuga evadentibus; bi-duo postea castra dirrepta, ingensque Gaza in iis inventa, inter cetera regalia ornamenta ipsum diadema, quo Al-bae, in defectu Angelicae coronae inauguratus fuerat, nec non divi Vladislavi primi Regis vexillum, Ungaris sacrisanctum, Hadrianopolim tunc Regiam Ottomanicam, triumphans Amurathes reportatis, in thesaurum intulit, victorisque Ungarici cognomen usurpavit. incidit haec clades in annum quartum, et quadragesimum memorati saeculi, in ipso pervigilio D(ivi) Martini Ungariae Patroni, ut sanctorum etiam patrocinia iis qui sancte pacta, minus sancte audent violare, minime deesse admiremur, Regnum inden devolvitur ad Ladislaum iam quadrium, sed puberem imaturo facto (13b:) functum, secutus est Matthias Hunniadis filius, hunc Vladislavus quintus, Ludovicus secundus, Joannes, Ferdianandus, Maximilianus, Rudolphus, Matthias, Ferdinandusque secundus, et qui nunc primus post quadragesimum Ungaricum Principem regnat, Ferdinandus tertius, omnes praeter Vladislavum quartum sacrosancti diadematis honore insignes. quorum Matthias primus cum post mortem Ladislai posthumi per Ungaros in Regem esset assumptus, nec sacram coronam per Elizabetham viduam in Austriam asportatam, missis licet publicis legationibus, obtinere potuisset, et bello, et demum pretio septuaginta millium aureorum, illam a Friderico Imperatore recuperare coactus est, cum se sine illius ornameto (14a:) nequaquam Regem Ungariae dici haberint posse, in-ventata apud regnicolas omnes opinione censeret. qui nimo posteaquam sacrum diadema capiti suo sensit impositum, quaecunque indulta donationes, aliaque Regali auctoritate ante coronationem integro septennio alicui unquam concessit, statim eo ipso die, et hora apud Albam Regalem existens, praesentibus omnibus Regni ordinibus, irritas, et inanes esse declaravit, nisi novis diplomatibus, et sigillo post sacrum diadema sumptum cuso, renovarentur et ratificarentur. habeo facti testem donationem ab eodem Rege factam Castri Camengrad appellati, tritavo

meo, cuius particulas ad praesentem rem facientes, sub-icimus: Matthias D(ei) G(racia) Ungariae Rex veniens in praesentiam nostram Mag(nificus) Comes Tomco Marnavich de Zuoniae eiusdem loci in Regno (14b:) Bosnae perpetuus comes & exposuit & antelatas donationis nostrae litteras privilegiales in suo robore perpetuo valituras approbamus, et ratificamus easque et in eis omnia contenta, non obstante decreto in Alba Regale tempore coronationis nostrae edicto, in quo declaratur quod infra lapsum unius integri anni omnes litterae & nostrae ante coronationem nostram datae confirmari debuissent, alioquin iuribus caritativae relinquerentur & confirmamus & supplentes omnem defectum si quis praeter lapsum unius anni aliquone alio praetextu unquam abjici posse & haec Matthias anno millesimo quadringentesimo sexagesimo nono, Regni duodecimo, coronationis quinto. Quam porro Fridericus Imperator sacrum diadema magnum fecerit, inde constat, quod fraudibus omnibus egerit, ut illud, licet legationibus (15a:) fatigatus, bello fessus, auroque mustus, penes se retineret; ait enim Bonfinius Imperatorem consignanda sacra corona duas alias adulterinas sacrae similimas in omnibus fieri fecisse, ad deludendos proceres qui pro illa recipienda Neapolim Austriae a Matthia, et regnicolis fuerant destinati, sed per Ladislaum Palocium sacri diadematis olim custodem, dolum Caesareum elusum fuisse. Reges itaque Ungarici omnes, eatenus legitimi Reges sunt habiti, quatenus Angelicae Coronae ornameto fulsere. excepto eo qui sicuti novis sese extulit insignibus, ita etiam novo infelicitatis exemplo cecidit. Aetate nostra Stephanus Botscaius, et ambitione propria, et intolerabili quorundam aulicorum insecutione interrupto felicissimo cursu victoriarum Rudulphi (15b:) Caesaris contra Turcas, cum a fide sui Regis defecisset, et se in clientellam Turcarum Imperatoris contulisset, abstracta a legitimi Regis obedientia praeter Transylvanicam amplissimam provinciam, maxima parte Ungariae, eundem quo magis magisque Turcae servituti teneretur obstrictus, avidiusque Ungari a legitimo Rege sese alienarent, Achmetes Imperator Turcicus Regis Ungariae titulis, et insignibus voluit exornare; itaque demandata cura praeficiendae Mehmeti summo suo purpurato, Boscaium Budam vocatum anno quinto praesentis saeculi, ipso D(ivo) Martino sacro die, tunc in feriam quintam, turcis toto anno solennem, incidente, declaravit, traditoque illi vexillo, et sceptro, gladio Imperatorio, auro gemisque admodum splendido (16a:) accinctum, corona aurea decoravit, novo inauditoque in Regno Ungariae exemplo, more tamen tam ab antiquis Romanis Imperatoribus, quam pontificibus succedentibus usitato. Ita enim apud Cornelium Tacitum librum 2 Germanicus Tyberii nepos in Urbe Armeniae, Artaxata Zenoni Polemoniacy Regis Ponti filii, approbantibus nobilibus gentis, insigne Regium capiti imposuit, quem Artaxiae nomine salutatum populares Reges acceptavere. Ita Gebizo legatus Gregorii septimi in Dalmatia, ut ex registris eiusdem Pontificis est videre apud Baronium, Demetrium qui et Zuonimirus dictus est, per Clerum et populum in Synodo Salornitano Regem electum, per enses vexillum, sceptrum, et coronam ad Regnum extulit. Verum tamen tanta erga sacram (16b:) coronam et Regem vivum illa coronatum, in Boscaio iuro(?) alioquin minus moderati religiosique animi, reverentia extitit, ut ubi coronam per Turcam impositam accepit, publice sit protestatus, se eam non ad usum aut Regiae dignitatis signum, sed muneris loco accipere, itaque capiti detractam, et uni ex astantibus Ungaris consignata, ad suos conversus, Ungarico sermone, miram sui animi moderationem declaravit; Hanc Botscaianam coronam quamvis Turcae Imperatorum Constantinopolitanorum aut Despotarum Thraciae diadema fuisse iactaverint, Nicolaus tamen Istrvanfius nobilis Ungaricus scriptor incertum fuisse, quatenam et unde sumpta fuerit affirmat. Ego vero eam ipsam censeo, qua Vladislavus quartus inauspicato coronatus, eundem Amurathi praedam reliquit, quae in Ottomanica (17a:) gaze servata, praefatae occasione in lucem, et Christianorum manus devenit. Id enim habeo non solum ex Mehmeti Praetoris nuper Agriensis, viri alioquin inter Turcas, et humanioris ingenii, et antiquitatis, quod apud eos rarum, studiosioris,



summa mihi familiaritate dum vixit coniuncti, testimonio magni faciendo, cum ille ipse, ut Purpurati intimus, et affinis eidem coronationem interfuerit; sed etiam ex litteris Stephani Illieshazi post Botscaium viri primarii, et denique compositis rebus Ungarici Palatini, eo tempore ad Faustum Verantium Chanadiensem Episcopum Romae commorantem datis. Quorum uterque Botscaianam coronam eandem cum Vladislaviana fuisse testati sunt. Suadet quidem et ratio, Turcas in constituendo Regae Ungariae voluisse potius Ungarica corona qualicunque, (17b:) praesertim cum illam penes se retinerent, quam ulla alia abuti, quippe quibus certum erat quam Ungarica Natio prae omnibus aliis, Reges legitimos ex unica coronae religione aestimet et agnoscat. Illam autem Imperatorum Constantinopolitanorum diadema fuisse nulloatenus, ex magnificentissimis eorum coronis in eorundem numismatibus passim experimur. Despotarum quosque Rasciae, sive Serbiae nequaquam dici posse, extra dubium est; cum Despotas nullis coronis insigniri solitos fuisse, ex eorum temporum scriptoribus testati habeamus. Minus Rasciae Principum Nemanii generis, qui non contenti Regis titulis, Imperatorum vocabulum usurparunt, ornamentum fuisse credibile videtur, cum vel ex

effigie Uroseii Regis ad pedes argentei simulacri (18a:) Domini Nicolai Mirensis Episcopi, quod idem Rex summa pietate uiuens ad Baransem in Apulia transmisit Basilicam, appareat quanta maiestatis coronas Principes illi gestare consueverint. Idipsum dicendum de Marnavitiis Regibus Nemaniorum successoribus, quippe quio sicuti in Regnum, ita et in usum regalium ornamentorum successisse vero simile videtur. Denique de Regum Bosnensium corona nil tale est suspicandum cum illam a Catharina ultima Regina, Regno pulsa, Roman delatam, et Syxto quarto Pontifici consignatam noscamus; ut etiam ex iis omnibus argumentis evidenti fiat, Botscaianam coronam, cum Vladislaviana ut vidimus eandem fuisse, quam miro divinae providentiae iudicio, olim ex ecclesiae simulacro sublatam, nunc iterum ecclesiarum omnium (18b:) praestantissimae, simulacrorum sacrorum angustissimo gaudeamus restitui. Utinam sicuti corona ex impurissimo carcere iam tandem libera ab impuritate, ad purissimae Matris redit ecclesiam, sic eiusdem purissimae Matris perpetuae Ungarici Regni patronae ope Regnum ipsum excusso impuritatis iugo, ad purissimae Matris Romanae, a qua veram coronam, et religionem agnoscit, gremium redisse gaudeamus: Votum.

\* \* \*

*Hogy jeled egyenlő legyen, herceg, a pannonokéval,  
Légyen a libertas boldog földjeiké*

## RÖVID JEGYZET A MAGYAR KORONÁKRÓL, A RÓMAI SZENTEGYHÁZ LEGJELESEBB BÍBOROSA, LAURENTIUS MAGALOTUS RÉSZÉRE MARNAVICS TOMKÓ JÁNOS ZÁGRÁBI FŐESPERESTŐL

Althan Mihály Adolf gróf úr a katolikus vallásnak nemcsak Magyarország és Németalföld határain a hit ellenségeivel szemben való bátor védelmezésében szerzett mind ez idáig nagy érdemeket, hanem annak több határon túli helyen való jámbor visszaállításában is. Ő, amint ismeretes, nemrég egy arany koronát ajánlott fel Orbán pápának, amelyet követte, Matteus Sturannus által az Istenszülő loretoi templomába akart átküldeni. Úgy tartják, hogy ez az a korona, amellyel huszonnégy évvel ezelőtt Mechmed török nagyvezír magyar királlyá koronázta Budán Bocskai Istvánt Achmet ottomán császár nevében és parancsára a törvényes király és császár, Rudolf ellenében. Ez sokaknak okot adott annak keresésére, hogy miféle is az, honnan vették, és vajon régen valaki mást a magyar királyok közül megkoronáztak-e vele.

Én, aki a magyar antikvitások némelyikével az illírekkel való szoros rokonságuk miatt, szenvedéllyel és szívesen foglalkozom, abból az alkalomból, hogy ugyanezen korona grafikus ábrázolásának feladatát rám bízta, a keresztény világ nagy javára, minden ritka és híres dolog felkutatására született herceg, a korona képmásával együtt, annak rövid történetét is bírván, ezt a keveset, amit a régi kor nyújt a magyaroknál ismert és használt koronákról és koronázásokról, ugyanazon nemzet eredetével együtt, amit az összes latin írók helytelenül értelmeztek és írtak le, inkább mivel a dolgot mellőzték, semmint tehetségük miatt, rövid munkával ugyan, de más kötelezettségek közepette igen nagy igyekezettel, neked az igazság egyetlen kutatójának, a mintegy harminc éven át írántam tanúsított jóindulatod miatt, készségesen és örömmel nyújtom át.

Rómában, január elsején, a keresztény üdvösség tizenhatodik százada után következő huszonhetedik év kezdetén.

A magyar nép, amelyet a korlátolt igazságú, de könyved beszédű görög emberek mesés magyarázatokkal a hunoktól és az avaroktól, avagy az avar népek közül szoktak származtatni, legbölcsebb uralkodójuk, a makedon törzsből származó Constantinus Porphyrogenitus azonban fiához, Romanushoz írt intelmének több fejezetében eredetére nézve helyére tett, a türkökkel azonos nemzetként létezett a földkerekségnek azon részén, ahol a Ta-

nais folyó a Fekete-tengerbe ömölve Ázsiát Európától elválasztja. Ezen a helyen, mint a Meotis mocsarai között lakókat ismerte fel őket Plinius ezeröttszáz évvel ezelőtt, ötödik könyvének hetedik fejezetében. Itt a kazár népekkel — akik könnyen lehetnek Plinius Chasatjai — a hosszú idő alatt elvegyültek, és az idő haladtával azok nyelvét is megszokták, ahogyan ezt Constantinus is állítja. Ez a semmilyen fejedelemnek alá nem vetett nép azonban valamiféle vajdáknak nevezett vezérek irányításával — ez a szó az illíreknél hadvezért jelent — súlyos háborúkban ütközött össze a besenyőkkel, akiket a jelenkor tatároknak tart. Miután ezek kiűzték lakóhelyéről Plinius kora után mintegy nyolcszáz évvel, azaz a keresztény kor nyolcadik századának nyolcvannyolcadik éve után arra kényszerült e nép, hogy régi szálláshelyeit elhagyja és újakat keressen. Így két részre szakadván az egyik rész keletre, Ázsiába vonulva a perzsák közelében telepedett le. A magukkal hozott, szinte folyton keveredett nyelvet a szomszéd népekkel való kereskedelem és érintkezés hatására előbb megrontotta, majd megváltoztatta. A másik rész a nyugati területek felé fordult, és Pannóniát foglalta el, amely akkor a morvák fejedelmének engedelmeskedett. Ez azután történt, hogy Szvatopluk, a legszentebb fejedelem három fia alig egy évvel az ő halála után egymás között meghasonlott, noha végső erőfeszítésével cselekedve, atyai indulattal figyelmeztette őket, hogy őrizzék meg az egyetértést a nagy számú, kezdetűl fogva türelmetlen lakossággal. A dolog menét segít érzékeltetni magának Porphyrogenitusnak latinra fordított szövege: Szvatopluk, Morvaország erős fejedelme — írja a negyvenkilencedik fejezetben —, aki hatalmas népekkel volt határos és három fia volt, a sorsban megnyugodva földjét három részre osztotta és fiainak átadta. A legidősebbet nagyfejedelmmé tette és a másik kettőt az ő hatalma alá rendelte. Ezzel a példázattal buzdította őket, nehogy köztük kölcsönös széthúzás támadjon: odahozott három vesszőt és összekötötte őket. Átadta az elsőszülöttnak, hogy törje el azokat, és minthogy az nem tudta megtenni, a másodiknak majd a harmadiknak adta kezébe. Azután szétoldotta őket és egyenként osztotta el a háromnak, majd megparancsolta, hogy törjék el, amit kaptak. Minden nehézség nélkül megtették azt. Miután ez megtörtént, megragadva az eset nyújtotta



tanulást, intőleg így szól hozzájuk: ha egyetértésben és szeretetben együtt maradtok, soha sem győznek le titeket ellenségeitek, sem rabságra nem vetnek benneteket, ha azonban a legidősebb testvér iránti engedelmeséget megtagadva, a fejedelemséget való vetélkedés és törtetés megoszt titeket, egyrészt saját magatok pusztítjátok el egymást, másrészt a szomszédos ellenségeitek irtanak ki gyökerestül. Szvatopluk halála után egy évvel, amely békében telt el, mivel széthúzás és polgárháború támadt, a benyomuló törkök teljesen elpusztították őket és elfoglalták földjüket, amelyet most is laknak. A sokaság, amely életben maradt, szétszóródva futott a szomszédos bolgárokhoz, horvátokhoz és más népekhez. Ettől kezdve a görög írók, különösen Niketasz Khoniatesz, Kuropolatosz, Theophanesz és többek nem másként, mint a türk névvel illetik őket. Az illírek azonban, akiknek földjeikre behatoltak, a mai napig ugoroknak és magyaroknak hívják azokat. E nevekkel írta le Porphyrogenitus is a legnagyobb részüket, midőn régi lakóhelyüket birtokolták, jóllehet az uzoikat mindenhol az ugorok helyére teszi. A görögök nyelvén az idegen szavakat könnyen eltérően ejtik ki. Úgy kell tartanunk, hogy az Ungarus név ezen ugorokról jött szokásba a latin íróknál, különösen mivel az Ungarus névről a kilencedik század előtt egyetlen író se emlékezik meg. A hunok és az avarok neve és fegyverei azonban négyszáz évvel korábban sújtották a római provinciákat. Tehát a magyarok neve Constantinus idejétől vált először ismertté az európaiak számára. Ettől az időtől kezdtek a görögök is a türk névvel nevezni mind őket, mind azon részüket, amely Ázsiába költözött. Miután az idők folyamán a perzsák megfertőzték a mohamedán tévelygessel azokat, ők alapították meg a Római Birodalom óta leghatalmasabb monarchiát Ottomán vezetésével. A magyarok neve könnyen töltötte be egész Európát, ugyanis amellet, hogy vadságuk velük született e minden emberi és keresztényi érzéstől idegen emberek szinte egész Európát szánandó módon sanyargatták az első száz évben azt követően, hogy Árpád, a vajdájuk vagyis hadvezérük elfoglalta Pannóniát egészen Gézáig, az ő dedunokájáig. Árpád, Álmos vajda fia aztán Zoltánt, a fiát hagyta vezérnek a fejedelemségben, ez pedig Taksonyt, Géza apját. Ennek közreműködésével kezdték megismerni a magyarok a keresztény fény első sugarait, amidőn Adalbert, a csehek legszentebb főpapja volt a mesterük. Géza újszülött és Istvánnak nevezett fiát ő tisztította meg a szent forrásban az akkori királyi székvárosban, Esztergomban. István, mielőtt felszolgált a kilencedik század kilencvenhetedik évében követte apját a magyar fejedelemségben. Minden képpességét és igyekezetét arra irányította, hogy az ősi barbárságot elűzve népeit keresztény jámborsággal a világosságra vezesse, és Isten és az emberek előtt megszeli. Ezért a keresztény világ különböző részeiből igen derék és apostoli munkásokat hívott, jóllehet eközben több háborút kellett megvívnia. Miután a látható és láthatatlan ellenségeket szerencsésen legyőzte, jámbor óhajta hamarosan teljesült. Hogy a jámborság megőriztessék és növekedjenek utódjai között, szülővárosát, a nemzet fővárosát az érseki főpapság méltóságára emelte, több másikat pedig püspöki jelvényekkel tüntetett ki. Továbbá elrendelte, hogy Asztrik, a fiatalabb főpásztorok egyike tettének fizetségéül a főpapi áldással együtt kérjen királyi jelvényeket Benedektől, az az idő szerinti római pápától. Majd Asztrikot elküldte Rómába. Mivel ugyanabban az időben Mieciszlausz, lengyel fejedelem, aki a lengyelekkel együtt éppen nemrég csatlakozott a keresztény akolhoz, ugyanezt kérte, a pápa igen nagy költséggel királyi koronát készíttetett, amelyet a lengyeleknek akart elküldeni. A magyarok írói úgy tartják, hogy Asztrik annak a napnak előnapján érkezett a városba, amelyen a lengyeleknek szánt koronát át kellett volna adni. Ugyanazon az éjszakán Isten küldötte megjelent a pápának előre bocsátva köszöntését. Tud meg — mondta —, hogy holnap a magyar nép követe fog eljönni hozzá és esdekelni fog, hogy jószágod és tekintélyed révén királyi diadémmal ajándékozd meg fejedelmét. Mivel az érdemek úgy kívánják, a lengyeleknek szánt koronát majd ennek kell adnod, ennél fogva ügyelj az

isteni rendelkezésekre. Miután az angyal elment, a nap második órájában Asztrikot az Apostoli Szenátus elé bocsátották. Mikor itt királyának megbízásait rendre előadta és annak igen szent cselekedeteit elsősorolta és elmondta, hogy mennyit tett a katolikus hitnek a Dunán innen és túl való elterjesztéséért, hihetetlen öröm töltötte el az apostoli testületet. Mivel a király akarata és követ kívánsága szerint a Szenátus elé terjesztett dolgok semmilyen ellenvetéssel nem találkozott, nemcsak azt rendelték el, hogy a legkeresztényibb királyt illető királyi korona adassék neki, hanem apostoli tekintéllyel megerősítették a királyságban, és jóváhagyták a király minden tettét a püspökségek alapításával együtt, sőt mivel igaz és hűséges katonája és apostola Istennek, méltóságának növelése végett megtisztelték avval a felhatalmazással is, hogy a pápai küldetés jelvényét, a keresztet maga előtt vitetheti, és hogy ezt ő valamint utódai örök időig viselhetik. Miután a követ nemcsak a vélekedés szerint, hanem reményen és feltételezésen túl minden kieszközölt, a nagy örömtől megerősödve visszatért Pannóniába. Amikor Esztergomhoz közeledett, a király a főpapok és papok jeles menetével eléje vonult és a pápai ajándékot hozó, mind a koronát, mind a keresztet előmutató Asztrikot Istennek hálát adva, igen nagy tisztelettel fogadta. Az apostoli jelvényeket hódolattal fogadta, majd a római pápa minden egyes említésekor a nép szemeláttára fejét lehajtva letérdelt, hogy saját példájával a római pápa és az Apostoli Szenátus iránti engedelmeségre buzdítson mindenkit. Eddig a magyar írók. Ezért ezt a koronát, amelyet az isteni rendelkezés szánt a magyar királyoknak, és szentnek, angyalinak neveznek és más magasztos neveket illetnek, a magyaroknál egészen a mai napig oly nagyra tartják, hogy a törvényes királynak akár az ország összes rendjei által királyságra emelt fiát és örökösét törvénytelen uralkodónak tekintik, ha azzal meg nem koronázták. Ország Mihály, első Mátyás idejében — amint Bonfini mondja — a legokosabb, és az ügyekben való nagy jártassága miatt méltán mindig igen bölcsnek tartott férfiú szavazása, úgy mondják, csakugyan az volt, nemcsak a közbeszéd szerint, hanem valójában is: bárkit látsz a szent koronával megkoronázva, ha ökor is az, hódolj előtte és szentséges királynak tartsd és tiszteld. Ezért István, az első apostoli király óta az összes utódok, úgymint Péter, Aba, András, Béla, Salamon, Géza, László, Kálmán, István, Béla és második Géza, István és harmadik Béla, Imre és negyedik István, László és második András, Béla és ötödik István, László és harmadik András, Károly, Vencel, Ottó, Lajos, Mária, második Károly, Zsigmond és Albert, ezen angyali korona dicsősége révén ébresztettek a magyarokban tiszteletet, az idegenekben pedig félelmet. A magyar királyok sorában a harmincadik helyen álló szerencsétlenül járt negyedik Ulászló volt az első és a mai napig az egyetlen, akit mással mint a fent mondott szent koronával koronáztak királlyá. A magyaroknál rövid ideig tartó tisztelet az igen nagy kárára el is vesztette, és az idegenek előtt véres és örökre siratni való csúfsággal a keresztény világnak nagy romlására volt. A dolog menétét mind a magyar ügyek, mind más nemzetek sok írója előadja. Mi a magyarokhoz akarunk ragaszkodni, ezért ezt röviden érintjük, tudniillik amennyiben jelen munkánk céljához vezet. Ausztriai Albert a halandók között a szerencse egyedülálló példája. Néhány hónap alatt, három koronával ékesítették az országok nagy tetszésére, mégpedig a császárral, a magyar és a cseh koronával. De azokat két évig sem viselhette. Gyermektelenül halt meg, feleségét azonban áldott állapotban hagyta. A magyarok ezért pártokra szakadtak. Egyesek úgy vélték, hogy meg kell várni a királyné születését, mások a királyválasztás szükségességéhez ragaszkodtak a legveszedelmesebb ellenség, a törökök dühöngésének és kegyetlenségének kitett ország érdekében, mivel azok már Európa legnagyobb részét (!) elfoglalták. Mivel pedig ezek tekintélye amazokét felülmúlta, Ulászlót, Jagelló Ulászló lengyel király ifjú fiát a legnagyobb reménnyel királlyá kiáltották ki. És mialatt a hozzá menesztett igen tisztességgel az országba vezették, az özvegy királyné szép gyermeket hozott a világra, akit Lászlónak neveztek el,



majd a királyné pártjához tartozó nemesek helyeslésével Fehérváron a régiek szokása szerint felékesítették a szent diadémmal, jóllehet még a bölcsőben sírt. A királyné, amidőn a szent koronát a régiek példájára Visegrád várába az ország első embereinek hűségére bízott kincstárba őrzés végett visszavitte — ahonnan azt megkapta —, ugyanoda akkor más jelvényeket téve az ott álló főurakat megtevésztette, és mint a jövőendő zálogát alattomban elrabolta. Majd Ausztriába visszavonulva királyi fiacskáját a szent fejéssel együtt legközelebbi vérrokonára, Frigyes császárra bízta, hogy oltalmazza. Miután az országba vezetett lengyel Ulászló koronázása miatt a keresztény üdvösség ezernégyszáz után következő negyvenedik évében a főurak fölmentek Visegrádra, hogy elhozzák a koronát, fájdalommal vették észre, hogy bár az értékes kincstár minden darabja érintetlen, a szent koronát elrabolták. Mindazonáltal a lengyellel Fehérvárra siettek, és előtte a Szent Istvánnak szentelt templomban a nép ősi szokása szerint mint király előtt hódoltak. De mivel a szent diadém hiányzott, Szent István képmásáról, amelyet egy kápolnában tiszteltek — amint Bonfini mondja —, egy-séges akarattal, tiszteletteljes módon, levették a nagy értékű arany koronát és az új király fejére helyezték. Az a hír járja, hogy a főurak közül valamelyik merész midőn a főpapok és az előkelők a korona elrablása miatt a templomban tévovázáltak, észrevéve a szent képmás koronáját így kiáltott fel: a megkoronázandó magyar királyhoz inkább illik az a korona, amelyet Szent István aján-dékozott meg oly sok évszázadon keresztül örök halha-tatlansággal, mint az, amelyet Géza halandó fia viselt egy rövid ideig. Mindazonáltal a végzet mutatta meg, hogy az ilyesféle hatalomra jutással szokatlan dolog történt. Ulászló rendezvén az ügyeket a csecsemő király párt-jával, részben a saját, részben Hunyadi János vezetésével, aki az idő szerint a legvittezebb ember volt, sok győzelmet aratott a törökökön. Oly heves támadást intézett ellenük, hogy békét, mégpedig nagyon hátrányos békét kezdtek kérni. Ennek feltételei alapján Györgyöt, a szerbek-nek görög szóval despotának nevezett fejedelmét, akit a törökök elűzték trónjáról, korábbi állapotába helyezte vissza, és gondoskodott arról, hogy két fiát, akiket Amu-rat török uralkodó szemük világától megfosztatott, ap-jukhoz visszaküldjék. Amikor azonban a béke megköté-sének módjáról kezdtek volna tárgyalni, a törökök azt kérték, hogy a király és a magyarok a legszentebb Eucha-risztiaira tett esküvel erősítsék meg, hogy megtartásuk azt. Zavoreus Gergely, akit akkoriban Hunyadi János tett elsővé a horvátok és bosnyákok között, és egyike volt azon nemeseknek, akiket fegyverben és tanácsban egy-ránt készségesnek tartottak, ellenezte ezt, azt állítván, hogy méltatlan dolog legszentebb titkokat minden szük-ség nélkül a pogányok önkénye szerint törvény elé idézni. Ezért, miután a magyarok az Evangéliumra, a törökök pedig a Koránra tették kezüket, a békefeltételeket mind-két nyelven megírták, és a példányokat mindkét fél szá-mára aláírták, eltávoztak. Ezt követően a béke jótéte-ményeként Amurat összes csapatát Ázsiába szállította át a császárnak ellenség ellen — jóllehet azok mohamedá-nok voltak —, a magyar király és övéi érvénytelennek tekintették a nemrég még esküvel megerősített béke-szerződést és, nem könnyű eldönteni, hogy inkább okta-lanul vagy vétkes módon-e, a király és Julianus apostoli legátus vezetésével szerfölött kevés katonából toborzott sereget vittek át az ellenségesnek kijelentett Bulgáriába. Ezt Julianus bíboros, az akkori pápai legátus kezde-ményezte, aki jelen volt a törökkel való békekötéskor is. Ez a Julianus a Montoria családhoz tartozott, amely most az előkelő Cesarini család Rómában. Ezt kérte továbbá Paleologus, a végső romlásba jutott konstantinápolyi császár, nemkülönben Burgundia hercege, együtt a velen-ceikkel és a genovaiakkal, akik, hogy Európa legneme-sebb részét megvédelmezzék a hitetlenek zsarnokságának osztályrészétől, és a tűrhetetlen zsarnokot távol tartásáért, megfontolván a keresztény világot fenyegető minden veszedelmet, közös megegyezéssel felajánlották összes haderejüket és pénzüket. Miután elpusztították a terüle-tet, átkeltek a Rodope hegység gerincén, hogy a szövetségesek tengeri hadaihoz csatlakozzanak. A Fekete-ten-

ger partján fekvő Varna városánál gyülekeztek össze nagy fáradtság árán. Amurat attól a váratlan hírtől meg-rémülve, hogy a békét megsértették és a tegnapi barátból övéire és az országra támadó ellenség lett, gyors menetben visszatért, és a szövetségesek gondatlansága miatt átkelt Helleszpontoszon. A magyar tábornok négy mérföldnyire állt ki nyílt csatára késlekedés nélkül, mégis várakozás-sal. A mindkét oldalról öldöklő és iszonyú küzdelem után — mivel Ulászló király semmilyen katonái és had-vezéri kötelezettségét nem mulasztotta el — a törökök ügye hanyatlani kezdett; az igen tüzes életkor és a dicső-ség vágya sarkallta ebben. Úgy mondják, hogy Amurat észrevéve az őt és övéit fenyegető veszélyt az égre emelte szemét, kebléből előhúzta a békeszerződés kéziratát és emelt hangon így fohászzkodott: Jézus Krisztus, íme a szövetség, amelyet a te keresztényeid kötöttek velem, a te akaratodra tettem esküt, de a te szent nevedre adott szót meggyalázták és Istenüket álnokul megtagadták. Krisztus, ha Isten vagy (amint mondják) és mi képzeld-ünk, kérlek, hogy bosszuld meg most itt a sérelmeket, amelyek a teid és az enyéim, és azokat, akik már nem emlékeznek szent nevedre, büntesd meg a hűség megszegéséért. Alighogy ezeket kimondta, Ulászlót, amint a janicsárok, azaz a török testőrök legsűrűbb sorai között igen bátran küzdött, már-már biztosra véve a győ-zelmet, a törökök új lelkesedésre kapva megölték. A ma-radék keresztény sereget a bíborossal és a főurakkal együtt kardélre hányták, futással csak alig néhányan menekültek meg. Ezután két napig fosztogatták a táborn és hatalmas kincseket találtak benne, többek között a királynak azt a díszes fejéket, amellyel Fehérváron az angyali korona hiányában megkoronázták, és bizonyára a szent első László királynak a magyarok által szentként tisztelt zászlaját. A győztes Amurat magával vive Had-rianapolisba, az akkori ottomán fővárosba, a kincstárban helyezte el ezeket, és felvette a magyarok legyőzője cí-met. Ez a vereség az említett évszázad negyvennegyedik évében történt, éppen szent Márton, Magyarország patrón-usa ünnepének előnapján, hogy a legkevésbé se csodál-kozhassunk azon, hogy még a szentek pártfogása is elma-rad azoktól, akik a szentül megerősített dolgokat kevésbé szentül megsérteni merészelik. Ezután a királyság László-ra, immár a negyedikre szállott, de ő felnőttkorát korai halállal végezte. Mátyás, Hunyadi fia következik, majd ötödik Ulászló, második Lajos, János, Ferdinánd, Miksa, Rudolf, Mátyás és második Ferdinánd és harmadik Fer-dinánd, aki jelenleg a negyvennegyedik magyar király-ként uralkodik. Valamennyiüket a szent fejék méltósá-gával koronázták meg, kivéve negyedik Ulászlót. Köz-lük ugyan első Mátyás sem bírta az özvegy Erzsébet által Ausztriába vitt szent koronát akkor, amikor posthumus László halála után a magyarok királyságra emelték, jól-lehet országos követségeket küldött, hogy birtokolhassa, háborúval és végül hetvenezer arannyal sürgette annak visszaszerzését Frigyes császártól. Megfontolta ugyanis, hogy az ország összes lakójától elfogadott, ősi nézet sze-rint, ezen ékesség nélkül semmiképpen sem nevezhetnék Magyarországot királynak. Miután érezte, hogy a szent dia-démot a fejére helyezték, Fehérváron tartózkodván, tü-sztént azon a napon és abban az órában az ország összes je-lenlevő rendjei előtt érvénytelennek és semmisnek nyil-vánított minden adományt és más javakat, amelyeket valaha a koronázást megelőző teljes hét esztendőben bár-kinnek átengedett királyi tekintéllyel, hacsak új oklevél által, a szent fejék felöltése után vésett pecsétellé álltva meg nem újítatná és meg nem erősítené azokat. Bir-tokomban van e cselekedet bizonyítéka, a Kamengrad nevű várnak ugyanazon király által az ükapámnak való adományozása. Ennek a jelen tárgyhoz tartozó részeit az alábbiakban adjuk: Mátyás, Isten kegyelméből Magyar-ország etc. királya. Az élénk járuló nagyságos Marnavich Tomkó zuonjai gróf ugyanazon helynek örökös ispánja Bosznia királyságában etc. előadta etc. adományunknak élénk hozott, örök érvényességében megerősített okleve-lét jóváhagyjuk és megerősítjük az összes benne foglaltak-kal együtt, mivel nem ellenkeznek a koronázásunk alkalmával Fehérváron kiadott rendelettel, amelyben kijelent-jük, hogy egy teljes év leforgása alatt a koronázás előtt



kiadott összes oklevelet meg kell erősíteni, máskülönben törvényen kívül maradnának etc. megerősítjük etc. kiegészítve minden hiányt, ha bárki bármilyen ürüggyel egy év eltelte után akárhová (folyamodik), elvettethetik, etc. Ezeket (mondja) Mátyás ezernégyszázhatvankilencben, uralkodásának tizenkettedik, koronázásának ötödik évében. Másrészt hogy Frigyes császár milyen nagyra becsülte ezt a szent fejéket, az onnan bizonyos, hogy mindenféle álnokságokat cselekedett, csak hogy azt magánál visszatartsa, jöllehet követések zaklatták, háború győrtötte és arany csábitotta. Bonfini ugyanis azt mondja, hogy a császár a korona hitelesítéséhez két másik hamisítványt készíttetett, amelyek a szenthez mindenben hasonlóak voltak, hogy megtevéssze az urakat, akiket Mátyás és az országlakók Bécsűjhelyre küldtek annak átvételére. Pálóczy László a szent fejék hajdani őre azonban leleplezte a császári csalást. Magyarország királyait tehát csak úgy tartották törvényes királynak, ha az anyagi korona díszében tündököltek, kivéve azt, amelyik minthogy új jelvényekkel büszkélkedett, a szerencsétlenség hasonlóképpen új példáként el is bukott. A mi korunkban Bocskai István részint saját nagyravágásából, részint egynehány aulikus főúr türelmetlen üldözése miatt Rudolf császár törökök elleni győzelmeinek igen szerencsés sorát félbeszakította, majd mivel királyának hűségétől eltántorodott, a török császár pártfogására bízta magát. Ezzel kiragadta a törvényes király iránti engedelmségből Erdély hatalmas tartományán kívül Magyarországot nagy részét is. Ugyanezt a Bocskai Istvánt Achmet török császár magyar királyi címekekkel és jelvényekkel akarta felruházni, hogy ezáltal még jobban a török szolgaság bilincseibe kerüljön, és a magyarok még inkább elpártoljanak a törvényes királytól. A dolog végrehajtásának feladatát nagyvezírére, Mechmetre bízta. E század ötödik évében éppen Szent Márton napján történt, amely a törököknél minden évben ünnepnek számít, és akkor csütörtökre esett, hogy a Budára hívott Bocskainak előbb zászlót, jogart és hadvezéri kardot adott át, majd miután csillogó arannyal és ékkövekkel bőségesen felövezte, aranykoronával ékesítette. Új és hallatlan esemény ez a magyar királyságban. Megfelel azonban mind a régi római császárok, mind az őket követő pápák gyakorlatának. Ezért áll Cornelius Tacitus második könyvében az, hogy Artaxata népe királyként fogadta és üdvözölte Zenont, Polemoniacus pontusi király fiát, akinek Germanicus, Tiberius unokája helyezett királyi jelvényt a fejére a nép előkelőinek helyeslésével. Így cselekedett Gebizo, hetedik Gergely dalmáciai legátusa is, amint Baroniusról, ugyanazon pápa registrumaiban látható: a Zuonimirusnak is mondott Demetert, akit a saloni zsínaton a papság és a nép királlyá választott, kard, zászló, jogar és korona által emelte a királyságra. Az egyébként nem éppen mértéktelen és vallásos lelkeletű Bocskainak a szent korona és az azzal megkoronázott élő király iránti tisztelete mégis kitűnt abból, hogy amint a török által ráhelyezett koronát átvette, nyilvánosan kijelentette, hogy azt nem használatra, sem mint királyi méltóság jelét, hanem mint ajándékot fogadja el, ezért levette a fejéről. Egyvalaki az ott álló magyarok közül feljegyezte, hogy övéhez fordulva, magyar beszéddel lelkének különös megfontoltságáról tett tanúbizonyságot. E Bocskai-féle koronáról a törökök azt állítják, hogy az a konstantinápolyi

császárok, vagy a trák despoták fejéke. Istvánffy Miklós nemes magyar író ellenben bizonytalan abban, hogy miféle is az, és honnét vették elő. Én pedig úgy gondolom, hogy azzal egyezik meg, amivel negyedik Ulászlót koronázták meg szerencsétlen módon, és amelyet zsákmányul hagyott Amuratnak. Ezt, miután az ottomán kincstárban őrizték, a fent mondott okból a napfényre és a keresztények kezére jutott. Mindezt nemcsak a néhai egri pasa, Mechmet nagyra becsülendő tanúságából tudom — ő maga mint a nagyvezír barátja és rokona jelen volt az említett koronázáskor, egyébként a törökök között részint a műveltebb gondolkodásúak közé, részint, ami náluk ritka, a régiségeket kedvelők közé tartozott, és velem szemben, amíg csak élt mindig igen nagy barátsággal viseltetett —, hanem Illésházy Istvánnak az az idő szerint Rómában tartózkodó Verancsics Faustus csanádi püspökhöz írt leveléből is. Illésházy, Bocskai után rangban az első férfiú volt, az ügyek elrendezése után végül magyar nádor lett. Mindkettő amellett tanúskodik, hogy Bocskai koronája azonos Ulászló koronájával. Az észszerűség is mindenképpen azt sugallja, hogy a törökök Magyarország királyának kijelölésében inkább valamilyen magyar koronát akartak használni, mint valami mást, kiváltképpen, mivel maguknál őriztek egy ilyent. Hiszen előtűnik is nyilvánvaló volt, hogy a magyarok az összes többi nemzet előtt a királyokat kizárólag a koronára tett eskü miatt ismerik el és ítélik törvényesnek. Arról pedig, hogy az semmiképpen sem volt a konstantinápolyi császárok koronája, pénzeiken látható nagyszerű koronáik győznek meg bennünket. Kétségtelenül nem jöhet szóba Rascia, más néven Szerbia egyetlen fejedelm sem. A despotákat ugyanis semmiféle koronával nem szokták ékesíteni, ezt az ő koruk írói tanúsítják. Még kevésbé látszik hihetőnek, hogy Rascia fejedelmei közül a Nemanja család ékszere lett volna. Ők királyi címekre nem törekedvén az imperatorius kifejezés használatára tartottak igényt. Hogy a méltóság milyen koronáit szokták viselni ezek a fejedelmek látható Uros király alakján is Miklós mirai püspök ezüst szobrának lábatán, amelyet ugyanez a király fölöttébb nagy jámborsággal az apuliai Bari bazilikájába küldött át. Ugyanezt kell mondanunk a Marnavita királyokról, a Nemanjáki utódairól is, mert amiképpen a királyságban, úgy a királyi jelvények használatában is követni látszanak azokat. Végül a boszniai királyok koronájáról sem gyaníthatunk semmi ilyesmit, mivel ismerjük azt, ugyanis Katalin, az országból előzőtt utolsó királynő Rómába vitte, és negyedik Sixtus pápa is említést tesz róla.

Ezen összes bizonyítékból is legyen tehát még nyilvánvalóbb, hogy Bocskai koronája — amint láttuk — Ulászlóéval azonos. Örömmel tölt el bennünket, hogy amit hajdan templomi képmásról vettek le, most az isteni gondviselés csodálatos döntéséből minden templomok legkiválóbbikában a szent képmások legszentebbikére helyeztetik ismét vissza. Bárcsak annak is örvendezhetnénk, hogy amiképpen a korona a legtisztátalanabb tömlőből végre már kiszabadult és a tisztátalanságból a tisztaságos Anya templomába tért vissza, azonképpen ugyanannak a tisztaságos Anyának, Magyarországon örök patrónájának közbenjárására maga az ország lerázván a tisztátalanság igáját a tisztaságos Római Anya keblére térne meg, aki által az igazi koronát, a vallást is megismeri.

#### CORONA VLADISLAVIANA ODER CORONA CORONENSIS HANDSCHRIFT VON JÁNOS TOMKÓ AUS 1626 ÜBER DIE ZWEITE, SPÄTGOTISCHE KRONE VON ISTVÁN BOCSKAI

Die in der vatikanischen Bibliotheca Ottoboniana aufbewahrte Handschrift „De coronis Ungaricis“ (Kat. Nr. 2776) — ein Werk des bekannten Dichters, Geschichtsschreibers und Fälschers des 17. Jahrhunderts, János Marnavics Tomkó — enthält auch Zeichnungen einer spätgotischen Krone sowie eines mit Edelsteinen besetzten Säbels türkischen Ursprungs. Es war der Kardinal Lorenzo Magalotti, der János Tomkó beauftragt hat, die Krone abzuzeichnen und ihre Herkunft aufzuklären. Wie wir dem Text entnehmen, sind diese Gegenstände durch Vermittlung vom Grafen Michael Adolf Althan, der

auf dem türkischen Kriegsschauplatz in Ungarn als Kriegsführer und Diplomat wirkte, kurz vor 1627 nach Rom gelangt. Tomkó, sich auf die zeitgenössische öffentliche Meinung in Rom berufend hat die Krone mit jenem Kopfschmuck identifiziert, welchen der Fürst von Siebenbürgen István Bocskai samt einem Prunksäbel vom Beauftragten des türkischen Sultans am 11. November 1605 erhalten hat. Bekanntlich ist aber diese Krone nach dem Tod von Bocskai und Bálint Homonnai Drugeth, der zum Nachfolger der Fürsten bestimmt war, im Jahre 1610 vom Palatin György Thurzó in die Wiener kaiserliche



Schatzkammer geliefert worden, wo sie auch seither aufbewahrt ist. Tomkó befindet sich aber im Irrtum, wenn er das vom Sultan geschenkte Diadem mit der Krone des in der Schlacht bei Varna gefallenen Königs Wladislaw I. gleichsetzt. Die Hervorhebung seiner Familie in Verbindung mit der angeblichen Urkunde des Königs Matthias Corvinus ist gleichfalls unbegründet. Dagegen stellt die Zeichnung wahrscheinlich jene Krone dar, welche die Gesandten von Kronstadt (Brassó, Brasov, Corona) dem Fürsten Bocskai, nach der Annahme der türkischen Krone, in Vác überreicht haben. Aufgrund der Beschreibung, die im VI. Teil des Werkes „*Historia de Rebus Transylvanicis*“ von Farkas Bethlen zu lesen ist, sollen wir sie für eine, mit Lilien geschmückte, spätgotische Krone halten. Vom Schicksal der Kronstädter

Krone nach dem Begräbnis von Bocskai (1607) wissen wir nur soviel sicher, daß weder sie, noch der vom Sultan geschenkte Prunksäbel — worüber der Fürst in seinem Testament schreibt, daß er mit Edelsteinen besetzt sei — mit der türkischen Krone zusammen in die Wiener Schatzkammer gelangt sind.

Das gleichzeitige Verschwinden der zwei Gegenstände äußerst großen Wertes sowie die Zeichnungen lassen darauf schließen, daß sie jene Gegenstände waren, welche vom Grafen Althan nach Rom geschickt wurden. Der Handschriftklausel nach sind die Krone und der Säbel in die Schatzkammer von Loreto gekommen. Infolge der Ausplünderung dieser Wallfahrtskirche durch Napoleon im Jahre 1797 läßt sich der Aufbewahrungsort dieser Gegenstände nicht mit Sicherheit feststellen.



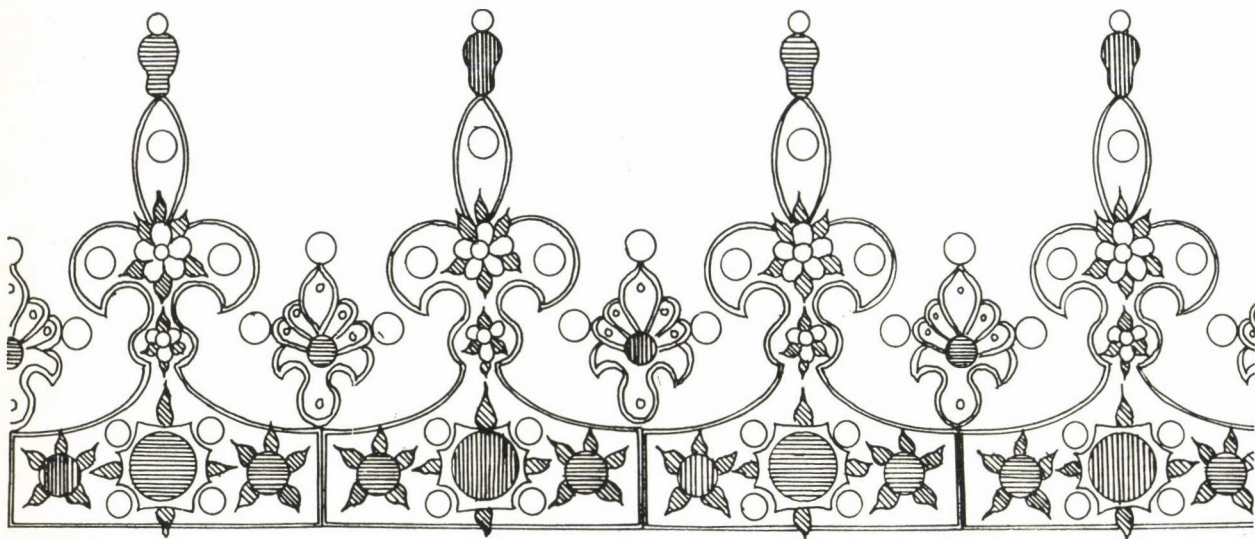
## BOCSKAI ISTVÁN „LORETÓI KORONÁJA”

A Tomkó kéziratához tartozó két ábra, két lavírozott tollrajz közül az egyik kihajtható kettős lapon koronát, a másik, négylapnyi méretű, görbe szablyát ábrázol. Az ismeretlen rajzoló láthatóan a tárgyak teljesen hű ábrázolását kívánta nyújtani, s ezt bizonyos ellentmondások árán sikerült elérnie. A koronát kiterítve, egy elemét kettéosztva s ugyanakkor a díszes felületet plaszticitást szuggeráló árnyékolással elevenítve ábrázolta. A hűségre törekvésben nem állott meg a rajzi részleteknél: láthatólag a méretek is egyeznek a tárgyak valóságos méreteivel. Ezért a kettős, illetve négyszeres lapnagyság. Hasonló „antikváriusi” hűséggel készült a Zsigmond császár és király nagyváradi sírjában talált ékességek rajza is; ebben az esetben a megmaradt darabok igazolják az ábrák mérethűségét.[1] Tomkó könyvének rajzai vizualizált leltári tételek, amik főleg a drágaköveket sorolják fel a legnagyobb gonddal. A kék és vörös kövekkel díszített török szablyát, amiről a szöveg sem szól, most mellőzzük s rátérünk Tomkó értekezésének főszereplőjére.

Egy hét lilomos águ, csuklós koronáról van itt szó, a csuklókat összetartó pálcák tetején kisebb ágakká fejlesztett díszítéssel. Az ágak mérete  $8 \times 13,5$  cm; a köztes kis tagok magassága 4,5 cm. Az egésznek kerülete így 56 cm, ami normál emberi fejméretnek felel meg. Magasságát tekintve a fejdísz a közepesek közé tartozik, a csuklós tagok számát illetően úgyszintén a mértéktartóak közé sorolható ebben a 13. századtól kezdve hosszú időn keresztül számos példával illusztrálható koronatípusban.[2] E koronák lehetnek férfi vagy női koronák, ha-

lotti ékességek, ereklyetartók díszai, *ex-votok*: rendeltetésük semmiképpen sem határozza meg jellegüket. Funkciójuk létezésük során változhat is. Szerkezetük azonban századokon át lényegében azonos marad, s ezenkívül a lilomos tagok stilizálásának „fejlődése” sem rendezhető kronológiai sorrendbe.[3] A szívós hagyományú típus egyes darabjainál csak a készítő műhely technikai apparátusára jellemző részletek igazíthatnak el a datálás és a lokalizálás kérdéseiben, amit ebben az esetben nagyon megnehezít az a tény, hogy nem valóságos tárggyal, hanem annak bár hűségre törekvő, de részleteiben szükség-szerűen mégiscsak elnagyolt rajzával van dolgunk.

Az itt megörökített szép koronát ugyanis természetesen valóságos tárgynak gondolom — annak ellenére, hogy alapjában véve minden gyanús lehet, ami a derék Tomkó János tevékenységével kapcsolatos — mégpedig a fejdísz ékköveinek elrendezésében megfigyelhető szabálytalanságok miatt. A korona kövei vörössel és kékkel, a kövek illetve rozetták mellett bőven alkalmazott tüskelévélserű elemek zölddel színezettek. A látszólagos rendetlenség ellenére a korona díszítésében ugyanis kétségtelenül felismerhető a szabály, ami általában jellemző a középkori ötvöstárgyak díszítő rendszerére, ti. az, hogy a színes ékkövek váltakozó elrendezésére törekszenek. Ez esetünkben úgy fest, hogy a lilomcsúcson levő hosszúkás átfúrt kő színe megegyezik a pántrész középső vezérkövével s ehhez kétoldalt az ellentétes szín csatlakozik kísérőként. Az alacsonyabb ágként megjelenő pálcáfejek közepén ugyancsak egy-egy kisebb, váltakozó színű kő látható.





Az első „szabálytalanság” azonnal adódik abból a tényből, hogy az ágak páratlan számúak. Így elkerülhetetlen, hogy egymás mellé jusson két azonos, kék színű vezérkövel díszített nagy, és két ugyancsak kék köves kis ág. E ponton felmerül a gyanú, hogy egy ág a hozzá tartozó pálcával hiányzik az együttesből. Tapasztalataim szerint ugyanis ha nem is szabály, de szinte általános gyakorlat páros számú ágak alkalmazása; kiváltképpen szeretik az oktagonális elrendezést.[4] A képzeletben nyolcadik ággal kiegészített 64 cm kerületű korona még tökéletesen megfelelné a középkori koronák szokásos méretének.[5]

Ami a szín-ritmusváltást illeti, az fő hangsúlyaiban szabályos: négy „kék” és három „vörös” liliomot látunk, tehát ha hiányzik egy, az vörös volt. A szabálytalanságok a vezérkövek kíséreinél figyelhetők meg. Csak két „vörös ág” (balról számítva a második és a negyedik) jelenik meg kék kísérőkövekkel, a többi teljesen szabálytalan, semmilyen rendszer sem hámozható ki belőle. Összefoglalva a fennmaradó „szabálytalan” öt ág köveinek állagát, azt mondhatjuk, hogy vörös kőből eggyel kevesebb van a kelletténél és így kékből kettővel több (5 + 5 helyett 4 + 6). Öt helyett lehetne tehát csak két szabálytalan ág, ezzel szemben van tiszta kék (az ötödik), késsel és vörössel kísért kék (első és hetedik), illetve fordított elrendezésű (hatodik). Ez a jelenség véleményem szerint elvesztett vagy kiszedett kövek későbbi pótlására utal, mert a vezérkövekkel, a nagy értékes példányokkal vagy speciális formájú felső darabokkal semmi sem hibázik. A vezérkövek és a többi is chabochonoknak látszanak: az előbbieket nyolcszögletű, a sarkokon ívesen hornyolt és négy szem gyönggyel díszített „idomfoglatban” helyezkednek el. Azonkívül — ennél a foglatnál szokatlan megoldással — kereszt alakban négy zöld (zománcos?) tüskeszerű levél is kinyúlik a foglatok mögül. Egyáltalán, ezek a tüskelevelek feltűnően nagy szerepet játszanak a korona kompozíciójában. Hat levélke keretezi a liliom közepén levő, talán gyöngybibéjű öt-sziromú (zománcos?) rozettákat és négy, a rozetta alatti négyszemes, talán gyöngyökből formált piramisokat. További négy vagy öt levélke foglalja körül az abronsz-rész kísérőköveit, meglehetősen nyugtalanná zülálva a zárt és szigorú díszítőrendszert, amiben a protagonista-köveken kívül természetesen gyöngyök is szerepelnek: a liliomok csücsköve felett, három szirmukon, és végül a pálcafejek csücsán és két oldalán. A hatás igen raffinált lehetett: a homlokpánt és a csücsök vöröse, kékje féhéren csillogó gyöngyök és diszkrétén adagolt zöld zománc vagy lakk kíséretében rajzolódott az aranyra.

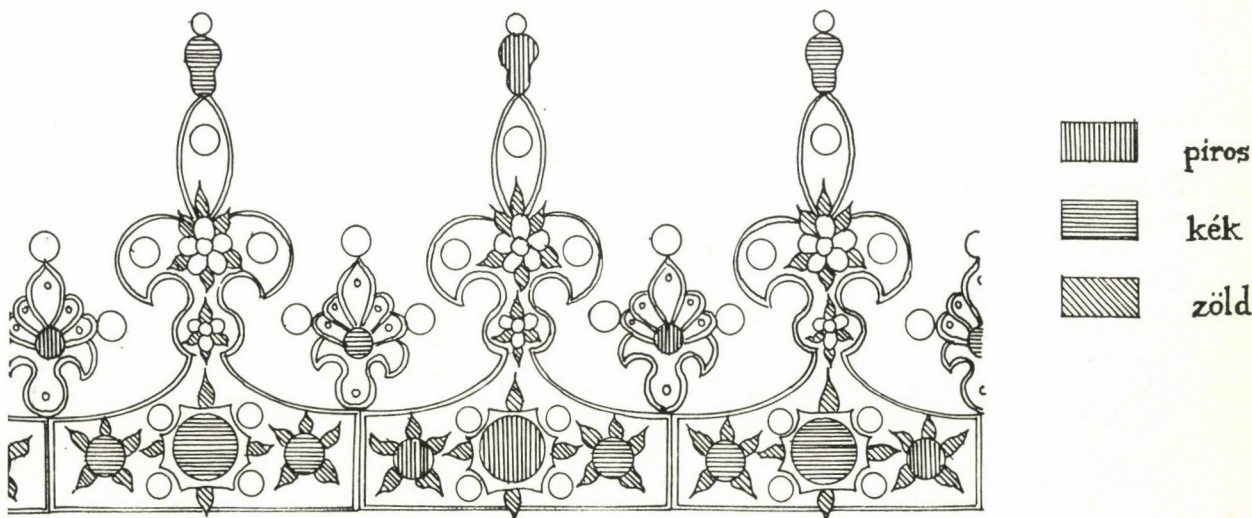
A díszítőrendszer alapsémája leginkább a 14. századi koronákéval vethető össze, főleg ami a vezérköveket illeti.[6] A 14. századi ötvösség ismeri az itt leírt tüskelevéldísz is, legalábbis erre utal egy részletes tárgyleírás I. Anjou Lajos korábbi kincsjegyzékében, — de magam egyetlen tárgyat sem említhetek, aminek a díszítésében ilyen hangsúllyal és következetesen alkalmazták volna, mint a koronaábrán.[7] Végül is eredetét tekintve nem más ez a motívum, mint a rózsabimbó tüskeszerű levélcsökevénye, a 14. század raffinált áttételes naturalizmusának születte.

Szokatlan a csuklópálcák fejből alakított kisebb ág formája is a koronán: talán vésett szegélydíszű stilizált heraldikus liliom három szirma közé iktatott további két-két szirmolevéllel kibővített manírosra vált forma. Ezt a motívumot egy késő-quattrocento ábrázoláson találjuk meg, nevezetesen Lazzaro Bastianinak Madonnát zenélő angyalokkal ábrázoló képén (Milano, Museo Poldi Pezzoli), a Mária feje fölé tartott koronán.[8] Itt a korona kétféle ága közül már egyik sem liliom; a *chapel* részt, vagyis a pántot e későbbi korra jellemző karéjos foglatú (Schüsselfassung) kövek díszítik. Utóbbiak egyértelműen a 15. századra keltezhetők. Kérdés, mennyire fantáziámű ez a korona, esetleg mennyiben archaizált?

Ugyanis, azt kell mondani, hogy a rajzon ábrázolt igényes 14. századi jellegű tárgyon meglepő a későbbinek látszó köztes tagok megjelenése, különösen azért, mert nemcsak a díszítés sémája egésze, de jellemző részletek is, mint például a közfoglalások, egy régiesebb gyakorlathoz utalnak. Ha Bastiani képén még lehet szó fantáziatárgyról, a rajznál nem: ez esetben valóságos egykori művel kell számolni. Erre az eddig elhanyagolt török szablya a koronatanú, hiszen annyira híven ábrázolt tipikus mintadarabja ennek a számos példával illusztrálható jellemző díszfegyvernek, ami a *koronarajz* hitelét illetően a szerzővel kapcsolatos minden egyéb jogos és jogtalan fenn-tartásunkat el kell hogy oszlassa.[9]

A korona, bármi lett legyen is eredeti rendeltetése, s bárhonnan került is a brassaiakhoz (nem látom ugyanis komoly okát annak, hogy ezt a lehetőséget túlzott kritikával kezeljem) tökéletesen nyugati jellegű munka. A fent jelzett nehézségek miatt, a rajz alapján, s elemeinek bizonyos ellentmondásossága okán keltezni kockázatos. Mai tudásom szerint a 15. század közepére gondolnék, fenntartva annak lehetőségét, hogy a képet zavaró, furcsa karéjos motívum ennél korábban is megszülethetett.

Kovács Éva





1 Kovács Éva: A gótikus *ronde-bosse* zománc a budai udvarban, Művészettörténeti Értesítő XXXI-1982. 1. kép. Cf. Kat. Művészet I. Lajos király korában, 1342–1382, Székesfehérvár, 1982. 4. sz.

2 Összehasonlításként: a müncheni Kincstár ún. angol vagy palatinus koronája hosszabb ágainak mg.-a 17 cm. Kat. Schatzkammer der Residenz München, 3. kiad. München, 1970. 16. sz. — A Zsigmond nagyváradi sírjából (Bp. MNM) származó példány mg.-a 8,2 cm. Cf. előző j.

3 Hasonló úton járt Vattai Erzsébet: A margitszigeti korona, Budapest Régiségei, XVIII-1958. 191–210.

4 Az oktagonális koronák klasszikus példája a birodalmi korona (Bécs, Kincstár), aminck bőséges szakirodalmából elégséges a legutóbbira utalni: Reinhart Staats: Theologie der Reichskrone, Stuttgart, 1976. 4. ff.

5 Néhány milliméter eltéréssel hasonló méretű pl. a krakkói koronakeresztre szerelt (ibid. Székesegyházi Kincstár) két, valószínűleg magyar eredetű női koronának a belső kerülete. Cf. Kovács Éva: Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes, Acta Hist. Artium, XVII-1971. 232. — A legutóbbi mérések szerint a magyar királyi korona alsó részét alkotó bizánci abroncsdiadém belső mérete ugyancsak 63,6 cm. Kovács Éva-Lovag Zsuzsa: A magyar koronázási jelvények, Bp., 1980. 23.

6 Például a három magyar Anjou koronával a 14. század közepéről (Budapest, MNM — Zára, San Simeone — Belgrád, Szerb Ortodox Egyház Múzeuma); Szent András apostol fejeklyetartójának koronájával (1462–1964 között Pienza; 1964-ben VI. Pál pápa visszaadta Patrasra). Enzo Carli: Pienza città di Pio II, Róma,

1967. 115, 134–137. l. 629. kép. Hasonló típushoz tartoznak Keresztelő Szent János római koponyaereklyéjének valószínűleg nápolyi Anjou kapcsolattal koronái (Róma, San Silvestro in Capite). Ilaria Toesca: Il reliquiario della testa di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Silvestro in Capite a Roma, Bollettino d'Arte, 1961. 307–314.

7 Henri Moravillé: Inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux de Louis I, duc d'Anjou, Paris, 1906. 3351. sz.

8 Lazzaro Bastiani: Madonna con il Bambino, angeli musicanti e la Trinità, cat. 110, fa, tempera 79,7 × 55,4 cm; legutóbbi datálása szerint 1475 körül készülhetett. Cf. Museo Poldi Pezzoli, Dipinti (dir. da Carlo Pirovano; Musei e Gallerie di Milano), Milano, 1982. cat. 110.

9 Bocskai 1906-ban kelt végrendeletében a jelenlegi bécsi koronával együtt szerepel egy szablya is: „A koronát is, kit nekünk török császár adott, hagyjuk az ország tárházába, ... avval a köves szablyával együtt, amelyet adott véle.” Rudolf császárra ugyancsak a szultántól kapott másik köves szablyát hagyományozott. Mátyás hercegre szintúgy, míg a szultánnak viszont a „keresztény császárok tárházából költ ritka marha, a gyöngysárkány” jutott. Tarnóc Márton (válogatása): Magyar gondolkodók 17. század, Államélet és politikai gondolkodás. Bp., 1979. 15, 19. A „gyöngysárkányra”, nyilván sárkányrendre Takács Imre hívta fel figyelmemet. A másik, a török eredetű Bocskai-korona hasonló lilomos elemekből készült (!) megdöbbentően közeli analógiája egy arany csobolyó (Isztambul, Topkapi-Szerály-Múzeum; 16. sz. második fele). Janni Petsopoulos: Kunst und Kuntshandwerk unter den Osmanen, München, 1982. 45. 28. kép.

## LA COURONNE D'ÉTIENNE BOCSKAI AU TRÉSOR DE LORETO

Le manuscrit de Tomkó contient deux plumes lavées de couleurs figurant un sabre de parement turque très typique et une couronne d'or du gotique tardif, à sept fleurons et aux charnières avec bâtonnets sommés des éléments multipétales.

Tels titres d'inventaire figurés, ces représentations nous enseignent des détails des objets, aussi bien du couleurs de la pierrerie que des grandeurs des bijoux.

La prétendue couronne de Bocskai semble être mutilée et en même temps refaite: il y manque une fleur de lys „rouge” et la pierrerie du parti „chapel” a été irrégulièrement complétée.

La belle et riche couronne dont structure et façonnage sont très proches aux exemples du 14<sup>ème</sup>, devait être fabriquée, jugée d'après les têtes de charnières bien curieuses, vers le milieu du 15<sup>ème</sup> siècle.



# KUTATÁS

## A SZOMBATHELYI EGYHÁZMEGYE ÖTVÖSMŰVÉSZETI EMLÉKEI

Az Egyházi Gyűjtemények Szakfelügyelete keretében, a Katolikus Gyűjteményi Központtal együttműködve az 1970-es években az Iparművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Múzeum szakembereiből álló munkacsoportok végigjárták a katolikus püspöki székhelyeket, és a székes-egyházakban, püspöki palotákban levő műtárgyakat leltárba vették. Sok olyan tárgy is bekerült akkor a leltárakba, amelyek a korábbi felmérések alkalmával vagy a megyei művészeti topográfiák készítésekor kimaradtak az összeírásból. [1] Már akkor felmerült az igény, hogy szükséges lenne a plébániákon őrzött műtárgyakról is áttekintést szerezni. Elsősorban nem a nagyobb jelentőségű művészeti alkotásokról — oltárokról, festményekről, szobrokról, kőfaragványokról — hiszen azokat többnyire számon tartja a művészettörténeti kutatás, hanem a szinte teljesen ismeretlen kisebb, mobil tárgyakról. A plébániák levéltárában szerepel ugyan minden, a templomhoz tartozó liturgikus felszerelési tárgy, de csak ritka esetben tüntetik fel a korát, s szinte alig az ismertetőjegyeit, méreteit és leírását. Nincsenek tehát elkülönítve — sok esetben a helyi papság tudatában sem — a csak használati értékkel bíró felszerelési tárgyak a művészileg értékesektől. Ennek pedig a plébános változások és sajnos az egyre szaporodó lopások, betörések, az eltűnt tárgyak nyomozása alkalmával igen fontos gyakorlati jelentősége van. Ezek a szempontok indokolták, hogy a plébániák anyagának felmérése az idegenforgalomnak leginkább kitett Balaton-vidéken [2] és az ország nyugati határvidékén indult meg. Az Esztergomi Főegyházmegyében Farkas Attila, a Katolikus Gyűjteményi Központ vezetője végzett hasonló felmérést, eredményeit egyetemi disszertációjában dolgozta fel. [3]

A szombathelyi és győri egyházmegyékben László Emőke és Vadási Erzsébet (Iparművészeti Múzeum) vállalkozott a textil- és bútortárgyak, Kolba Judit és Lovag Zsuzsa (Magyar Nemzeti Múzeum) az ötvöstárgyak összeírására. [4] A püspökségek részéről Hentz József nemeskoltai plébános és Grábics András győri kanonok vett részt a munkában. [5]

Először a szombathelyi egyházmegye felmérése készült el, s mivel ez az első ilyen — egy egész egyházmegyét fellelő — áttekintés, eredményeiről, tanulságairól hasznosnak érezzük a beszámolót. Először talán a tanulságokról. Mivel munkánkat elsősorban a már említett gyakorlati — biztonsági — célok határozták meg, elsőrendűnek éreztük a gyorsaságot, napi 10–12 templom anyagát néztük végig. Így is hét éven keresztül tartott (1977–84) az egyházmegye 176 plébániájának, a filiákkal együtt több mint 300 templomnak és kápolnának a végigjárása. [6] Csak a művészettörténeti szempontból értékes tárgyakat írtuk össze, és — idő és kellő szakértelem hiányában — sajnos nem készítettünk fényképeket. A tárgyleírások, méretek, feliratok és jegyek leírása ugyan félreérthetetlenül azonosítja a tárgyakat, művészettörténeti feldolgozásukat azonban a fotók nélkül rögzített óriási anyag saját magunk számára sem teszi lehetővé. [7] Így az összegyűjtött adatok csak alapot nyújthatnak a jövőbeni kutatás számára, illetőleg bizonyos segítséget már eddig is jelentettek az egyházművészeti kiállítások anyagának összeválogatásában. [8]

A leltározott tárgyak legnagyobb része ötvösművészeti alkotás, áttekintő s vázlatos közreadásukra kettős cél vezetett. Egyrészt egy egész egyházmegyében mérve a liturgikus tárgyak kora, származási helye, szóródása tanulságos lehet egyházművészeti szempontból, másrészt tájékoztatja az egyes korszakokkal, rész kérdésekkel foglalkozó kutatókat a „lelőhelyeket” illetően. [9]

A szombathelyi székesegyházzal együtt az egyházmegye 238 templomából gyűjtöttünk adatokat. Az összeírt tárgyak száma természetesen igen különböző, a püspökség — mennyiségben és színvonalban egyaránt — jelentős gyűjteménye mellett elsősorban a volt szerzetesi templomokban és a városi plébániákon, valamint egykor egy-egy nemesi család kegyuraságához tartozott birtokközpontokban gyűlt össze értékesebb anyag. Érdekes, a munka elején meglepetésszerű jelenség volt, hogy az újabb alapítású, gyakran csak filiális templomokban meglepően nagy számban találtunk régibb felszerelést. [10]

A korábbi középkorból származó ötvöstárgyakat az egyházmegye templomaiban nem találtunk. [11] A legrégibb, ma is használt vagy őrzött tárgyak a 15–16. századból származnak.

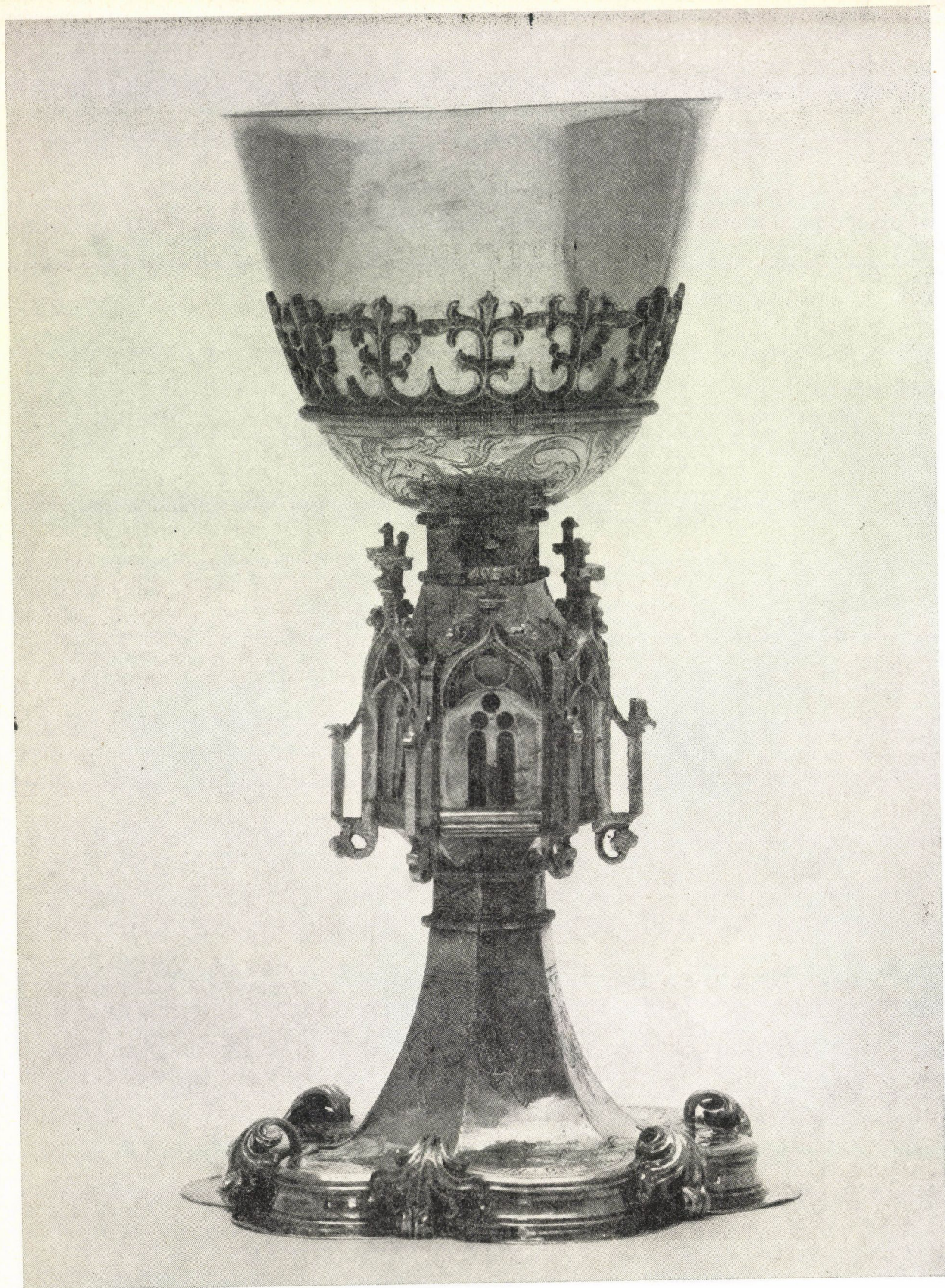
### *Gótikus kelyhek*

A leltározási munka egyik legnagyobb meglepetése volt, hogy több ismeretlen, a szakirodalomban egyáltalán nem szereplő gótikus kehely bukkant elő. [12] Sok esetben már használaton kívül, romos állapotban őrizték őket.

Aranyozott rézből készült a *szédenyi* plébánia gótikus kelyhe, kerek talpával a korábbi típus képviselője (4. kép). Boltozatán hat él fut a díszítetlen szűkülő lemezen a párkánydíszítésig, melyet sajnos beborít egy szélesebb, nem erre a kehelyre készült szárgyűrű. Az eredeti szárgyűrűk vésett X mintával díszítettek. Nodusza lapított pogácsa alakú, egy-egy domborított levélsorral, melyen a levelek váltakozva simák ill. vésett érezettel készültek. A küllők kerek, kifelé szélesedő lemezekből állnak, rozetta alakúak, felületüket ezüst, domborított leveles lemezek fedik. Kuppakosarat öntött, csavart drótot utánzó fonatokkal hat mezőre osztották, a közti lemezek sajnos eltűntek a kehelyről. A pártakoszorú egyszerű lilomos tagokból áll. Kuppapohara is eredeti, a gótikus kelyhek korábbi típusaként egyenletesen szélesedik a szájrperem felé. Nagy ritkaság: a paténája is eredeti lehet, legalábbis igen korai (5. kép). Vésett inda mentén felfűzött négyujjú levelek koszorúja kereteli, közepében szintén vésett Agnus Dei ábrázolással. A fekvő bárány hátterét szép traszírozás díszíti, ezáltal plasztikusabb a kereszt és a bárány is.

A 15–16. század fordulójára keltezhető a *zanati* templom kelyhe (3. kép). Aranyozott ezüst, hatkaréjos talpa díszítetlen, csak a karéjok tövéből induló hat él tagolja a felszínét. A két szárgyűrű különösen értékes számunkra, a kevés gótikus feliratok számát bővíthetjük: az alsón, minden oldalra betűnként véssé gótikus majuszkulákkal: C R I S T U S, a felsőben I H E S U S betűk olvashatók. Lapított pogácsa alakú noduszát körben domborított egyszerű levelek díszítik. A kuppapohár sima, szélesen tágul a szájrperem felé, kosara nincs. Igen szép az eredeti





1. Gótikus, felíratos kehely, 1486. Kőszeg, Szt. Jakab templom





2. Gótikus, feliratos kehely (1486.) talpának részlete. Kőszeg, Szt. Jakab templom

tűzaranyozás. Talpában véset, mely a kehely származására vonatkozólag szolgál adatokkal: „S. MART. SAB. O. PRAED. 1639.” Ugyanis 1638-ban telepítették be a domonkosokat Szombathelyre az Erdődy grófok, ez a templom a domonkos templom filiája, tehát onnan származik a gótikus kehely, mely talpán a továbbadományozás emlékét őrzi. Talán egy előző templom gótikus berendezéséhez tartozott. [13]

Nyögéren aranyozott ezüst hatkaréjos gótikus kelyhet őriznek. Lapos talpát szintén csak a hat él osztja, igen szépek a szárgyűrűk, egyiket vésett négy lilium, a másikat vésett rózsák fedik. A noduszt vésett, geometrikus, ablak-



4. Magyar gótikus kehely, XV. század vége. Zsédény



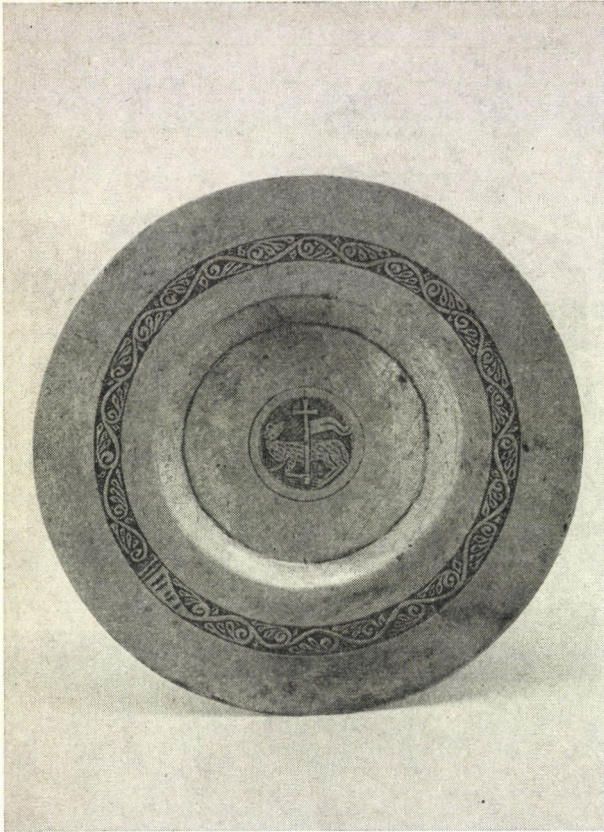
3. Magyar gótikus kehely, XV. század vége. Zanat

utánzatú sor díszíti. Kuppapohara sima, díszítetlen, egyenesen szélesedik a perem felé.

Cibóriummá átalakított, illetőleg későbbi fedéllel beborított 16. század eleji gótikus kehelyben őrzik a szentelt ostyát *Szécsiszigeten*. Aranyozott réz, hatkaréjos talppal, amelyen a vízszintes tagolás felett a díszes gótikus kelyheken felbukkanó vésett lombos levelű, kapaszkodó indákba csavart levelekkel találkozunk, mely a győri, a himódi és a Nemzeti Múzeum csíkszeredai kelyhének díszítésével áll rokonságban. [14] Sajnos újabb barokk körte alakú noduszt kapott. Kuppakosaras szintén az előbbi kelyhekével rokon: vésett, egymásból kinövő hármass sugárkoszorú díszíti. Kuppapohara nem simul bele a kosárba, későbbi kiegészítés lehet. A párhuzamként idézett kelyhek feltételezhető származása erre a kehelyre is vonatkozik: a Roth által Erdély területén összegyűjtött számos párhuzam alapján [15] talán ez a kehely is Erdély egyik ötvösműhelyében látta meg a napvilágot, s onnan került hosszas vándorúton az ország másik szögletébe.

Gótikus kehely töredékeit találtuk a *sarvaskendi* plébánián. Az aranyozott ezüst hatkaréjos talp megvan, alsó szegélye öntött, áttört ablaksoros díszítéssel. A talp három karéjában vésett keretben 2—2 gótikus minuszcula, ill. M betű látszik: „maria” nevét feltételezhetjük a hibásan vésett szövegből. A két szárgyűrűn vésvé, gótikus majuszkulákkal: H I L F. G O T. M (A R I A) olvasható. [16] Megvan a lapos pogácsa alakú noduszt is, négyszögletes küllőkkel, melyekből a kövek elvesztek. A küllők között vésett, gótikus ablakokat imitáló díszítés húzódik, mint a nyögéri kelyhen. A kehely talán kapcsolatba hozható a ferencesekkel, akik 1734. jan. 1-én érkeztek Győrből, közülük választották a plébánost, ő építtette az első fatemplomot. Talán máshonnan hozta magával a használt régi kelyhet, melyet később újabb kuppapohárral egészítettek ki, mint annyi gótikus kelyhünk esetében történt.





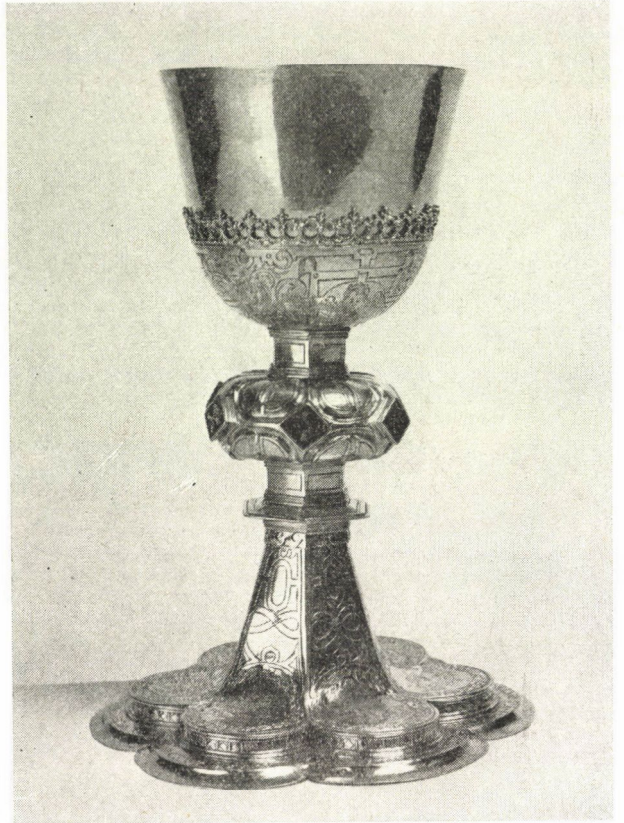
5. Magyar gótikus kehely, paténája. XV. század vége. Zsédény

#### Reneszánsz kelyhek

Berzsényi Dániel szőlőfaluja, Egyházashetye egy igen ritka kehelyről is nevezetes (6. kép). Talpában Kassa város ötvöscéhének 1580 körül használt jegyét és Thomas Zegedy nobilis ötvös jegyét ismerhetjük fel.[17] Az aranyozott ezüst kehely legérdekesebb része a talpába vésett szláv, valószínűleg szlovák felirat: TENTO . KALICH . GEST . VDIELAN . KECTI . ACHWALE . PANV . BOHV . KOSTEV . WPIS . SECLICH . K . SWATENV . KRIZI . Anno Domini 15 + 88 (7. kép). A szöveg szabad fordítása: „Ezt a kehelyt készítették az Úristen dicsőségére és tisztelésére a Szent Kereszt templomnak.”[18] A szövegben előforduló 16. századi szavak felületes elemzésre inkább a szlovák nyelvben adódó nyelvi formák őseinek tűnnek. A Kassán készített kehely készülhetett az ottani egyik, talán tényleg szlovák nyelvű helység, vagy szlovák megrendelő megbízásából, s ezt akarták a felirattal is tudatosítani. Egyébként a kehely kísértetiesen hasonló párhuzama a csöngői evangélikus templom tulajdonában van, melyet azonban prágai munkának sikerült meghatározni.[19] A talpon levő karéjok vésett, négy evangélista szimbólumot ábrázoló képe, a mondatszalogokon az evangélisták neve, jellegzetes 16. századi finoman vésett antikva betűk, igen hasonlóak. A hetyei kehely további két karéjában egy-egy címert találunk, az egyik KM—ZD monogramokkal és sisakdíszítéssel, a másik címerpajzsban két agancsot, mellettük MM és PZD monogramokat, melyeket eddig nem sikerült tulajdonoshoz kötni. Nagyon hasonló a két kehely lapos, pogácsa alakú nodusza, négyzetes küllőkkel és domborított kerek levelekkel. Mindkettő szárgyűrűn Jézus neve van, a hetyein I E S U S + formában. Különböség a kuppakosár, a csöngői kehely kosár nélküli, a másik kuppakosarán vésett minta: három angyalfej és gyümölcskötegek jelzik, hogy a magyar reneszánsz szép és jellegzetes emléke-

vel állunk szemben, melyet a kassai ötvös egyik mesterművének tekinthetünk. Hogy miként készült ennyire hasonlóra a két kehely, arra csak egy feltételezett azonos mintakönyv megléte és kölcsönös ismerete adhat magyarázatot.

A novai plébánián találtunk egy évszámmal is keltezett, 1636-ban készített aranyozott ezüst kehelyet, érdekes keveréke a későreneszánsz és barokk elemeknek.[20] A hatkaréjos talpon domborított angyal, kagyló és gyümölcsköteg váltakozik. A körtenoduszon a talp három öntött angyalfeje ismétlődik. Az áttört ezüst kuppakosáron



6. Szláv feliratos kehely, 1588. Szegedi Tamás kassai ötvös műve. Egyházashetye



7. Szláv feliratos kehely (1588) talpának részlete. Egyházashetye





8. Két ampolna. Abraham Lotter (1580—1626) augsburgi ötvös műve. Kőszeg, Szt. Jakab templom



9. Ampolnakészlet tálcaja. Abraham Lotter (1580—1626) augsburgi ötvös műve. Kőszeg, Szt. Jakab templom





10. Kehely felirattal. Magyar munka, 1700. Szombathely, Főszékesegyházi Kincstár (ltsz.: 77.15.)



11. Kehely felirattal. Magyar munka, 1698. Vép



12. Cibórium. Berdolt Franz Ignaz (1710—62) augsburgi ötvös műve. Vép

indás keretben egy-egy nagyobb szárnyas angyalfej, közben szív alakú pajzsokon vésvé Mária neve, IHS három szeggel és kereszt, izsóp és lándzsa. A talpperebe kétszer beütött jegy esetleg azonos a pozsonyi Jobst von der Gabor ötvös monogramjával.[21] A talpon vésett felirat a készítés körülményeit jelzi: F. ANTONIUS OBERER GER PRIOR AXPACEN ANNO DOMINI MDC XXXVI.

A szombathelyi székesegyház kincstárában három, 17. század közepéről származó fedeles kupát őriznek, formájuk a jellegzetes világi edényekével egyezik, itt azonban évszázadok óta olajtartónak használták. Számunkra magyar vonatkozása miatt a legérdekesebb a magyar feliratos kupa, melynek oldalát trébelt maszkos és



gyümölcsös, fedelét indás hólyagsor és öntött toboz díszíti. A fedélben levő felirat: MISKEI BALAS CZINAI-TATA 1651. A fenékén beütött IF mesterjegyet nem sikerült azonosítani.[22]

#### *Barokk és rokokó ötvöstargyak*

A szórványosan megmaradt korábbi tárgyakhoz képest a 17. század második feléből és a 18. századból származó anyag nagy mennyisége mutatja, hogy a templomok felszerelése az ellenreformáció győzelme és a török kiűzése után indult meg komoly ütemben. Az alapvető, nélkülözhetetlen liturgikus tárgyak közül 246 barokk és rokokó kelyhet (részben egykorú patenákkal), 99 úrmutatót és 72 cibóriumot, ezeken kívül 27 füstölőt, ill. naviculát, 42 ereklyetartót és 24 oltárkeresztet írtunk össze.

A 246 kehelyből 67 volt az ötvösjeggyel ellátott nemesfém, a többi jegy nélkül, legtöbbször aranyozott rézből készült, legfeljebb a kuppájuk ezüstből. A jelzett kelyhek túlnyomórészt idegenben — elsősorban Bécsben és Augsburgban — készültek, s csak mintegy 10%-uk magyar bélyeges. Nyilvánvaló azonban, hogy a jelzés nélküli rézkelyhek legnagyobb része helyi műhelyekből származik. Sok az egészen egyszerű, hatkaréjos, lépcsőzetesen tagolt talppal, körte alakú vagy hatlú ballusztos nodusszal és sima kuppával. A díszítettek közt is vannak rézkelyhek, és alaposabb vizsgálattal nyilván-



13. Kehely, 1718. Augsburgi munka. Vép



14. Úrmutató, 1731. Bécsi munka. Egervár

valóan meg lehetne állapítani készítési helyük szűkebb és tágabb körét, egymás közötti kapcsolataikat. A bevezetőben említett körülmények miatt azonban erre itt nem vállalkozhatunk.

Az úrmutatók a kelyhekéhez hasonló arányban oszlanak meg, a 18. század végéig 74 jelzetlen, jobbára aranyozott réz, és 25 jelzett, nemesfém darabot írtunk össze. A cibóriumok között azonban csak 7 bélyeges volt a 72 között. Az oltárkeresztekből egyetlen bécsi bélyeges volt, viszont a korszak 5 jelzett ereklyetartójából három hazai készítésű. Az említett tárgyak azonban jóval nagyobb arányban készültek rézből, mint a kelyhek, ez az oka a viszonylag kevés jelzett példánynak.

#### *A 19. századból*

csak azokat a tárgyakat írtuk össze, amelyek kézi munkával készültek, tehát — ha mégoly szerények is — de ötvösmunkának tekinthetők. Ezek mellett szinte mindenhol megtalálhatók a rézlemezről préselt, aranyozott, igénytelen kivitelű kelyhek, az öntött részekből összeállított monstranciák, oltárkeresztek, füstölők, gyertyatartók stb. Általában ugyancsak nem vettük jegyzékbe a 20. századi tárgyakat, kivéve egy-egy igényesebb kivitelű, vagy egyéb szempontból érdekes darabot.[23]

Az említett válogatás alapján a 19. századból 75 kelyhet (ebből 22 jelzett), 71 úrmutatót (8 jelzett), 46 cibóriumot (1 jelzett), 7 ereklyetartót, 39 oltárkeresztet (4 jelzett), 23 füstölőt és naviculát (6 jelzett) írtunk össze az egyházmegyében. A templomi felszereléshez tartozó egyéb tárgyak közül néhány helyen találtunk művészi értékkel bíró gyertyatartókat, örökmécseseket, tálcákat és ampolnákat, otyatartókat és ezüstből készült kis votív képeket. Utóbbiakat egyedül a celldömölki volt bencés apátság templomában.

Meglepően kevés volt a bronz és réztárgyak mennyisége, csak néhány gyertyatartót, rézből formált szentelt-





15. Zománcképes kehely, 1752. Bécsi munka. Kőszeg, Szt. Jakab templom

víztartót, ill. keresztelő medencét gyűjtöttünk össze. Onból pedig mindössze egy oltárkereszt és egy tál volt feljegyzésre érdemes, utóbbi Nagymizdóban van és Johann Christian Bayer 1734—50 között működött mester jegye szerint Győrben készült. [24]

Érdekes képet mutat a hitelesítő jegyek alapján biztosan meghatározható eredetű tárgyak aránya. A hazaiak között legtöbb az egyházmegyéhez tartozó Kőszegről (18 db), Szombathelyről (7 db) és Győrből (8 db) származik, ezeken kívül Pápa (5 db), Székesfehérvár (4 db), Pozsony (6 db), Sopron (3 db), Nagyszombat és Pest (2—2 db), végül Kassa, Selmechánya, Buda és Rozsnyó egy-egy darabbal szerepel. A tehetősebb adományozók, úgy látszik, külföldről szereztek be az ötvöstárgyakat, túlnyomórészt Bécsből (78 db) és Augsburgból (27 db), ezeken kívül Grazból, Nürnbergből, Breslauból és Danzigből van néhány darab. Három kelyhen csak a monarchia behozatali jegye árulja el idegen eredetét, jegyeiket nem tudtuk azonosítani.

#### Magyar bélyeges ötvöstárgyak

##### Szombathely

A szombathelyi ötvösök sokáig vegyes céhek tagjai voltak, később alakítottak önálló céhet. Mesterekről kevés említés van, általában egy-két mester dolgozott a városban. [25] Maga a püspökség is később alakult, így természetes, hogy a már hagyományos, a közeli magyar és német megosztrák ötvösök munkái kielégítették az igényeket.

Legkorábbi szombathelyi mesterjegye a Szt. Márton, egykori domonkos templom ereklyetartója, formájában

is egészen egyedi tervezésű: alul kapcsos könyv, kereszt és országalma, erre támaszkodik egy vízszlaszerű kutya, szájában fáklát tart: ezek mind Szt. Domonkos attribútumai. Feje felett lángokkal övezett ereklyetartó, benne a rend szentjeinek ereklyéi. Hátlapján van az 1777-es szombathelyi hitelesítő jegy és Martinus Szaniszló (1772—1801) ötvös jegye. [26] (23. kép).

A Székesegyház tulajdona a 18. század vége felé készült ezüst kanna, talpán, nyakán és fedelén domborított palmettasorral. Fenekében Szombathely 1777-es hitelesítő jegye és egyelőre ismeretlen AT mesterjegy. [27] (22. kép).

Az Egyházmegyei Könyvtár három keresztelő érmet őriz, az egyikén keresztelési jelenettel, hátlapján 1839. évszámmal és I. A. H. K. T. betűkkel, Josephus Bruckner mesterjegyével és 1840-es hitelesítő jeggyel. [28] A másik két érmet Beck Vince munkája, egyikén szintén keresztelési jelenet, a másikon bérmlás ábrázolásával. Mindketten 1850 körül használt hitelesítő jegy. [29]

Josephus Bruckner másik munkája egy ezüst pacifikálé Rumban, nyolcosztatú talpa, váza alakú nodusza, a kereszt szárvégein levő angyalfejek többet árulnak el az ötvös tudásáról, mint az érmet. Talpában vésett donációs felirat. [30] (36. kép). Ugyanitt, azonos donátorral van egy kehely is, talpát és kosarát hólyagdísz közt szőlőfürtös, leveles minta díszíti. Készítője Carolus Bertan (1805—1890), aki KB monogramját és BERTAN jegyét is szerepeltette. [31]

Végezetül még egy nevet szeretnék megemlíteni, már a 20. századi ötvösök közül, mert szinte minden templomban javítások, kiegészítések, új munkák őrzik Zóhrer Károly nevét. A nagysimonyi templom kalász—szőlő- és virágos ágakkal díszített kelyhét készítette, nagyon sok patenát, és javította a sárvári Szt. László templom kelyhét, amelynek új kuppapoharában ZK jegy tanúskodik munkájáról.



16. Kehely, XVIII. század közepe. Valószínűleg magyar munka. Zalaegerszeg, Mária Magdolna templom



A város ötvösei már a 17. század közepén céhet alkottak, nagyobb részük magyar mester volt. Mivel a témáról Somogyi Árpád írt tanulmányt, csak utalunk adataira, ill. kiegészítjük az általunk talált darabokkal.[32] Így Petrikeresztúron találtunk 1800 körüli, plasztikus levélkoszorúval díszített, sima kuppájú kelyhet, Martinus Repsch mesterjegyével.[33] Ugyanezekkel a jegyekkel jelölte a zalaegerszegi Mária Magdolna templom kelyhét, melynek kuppapoharát a század végén megújították. A celldömölki bencés templom két térdelő nőt ábrázoló votívtábláját 1809 körüli hitelesítő- és Repsch korábbi mesterjegye keltezi.[34] Két, szinte azonos képet mutatott fenn Repsch munkái közül Jánosházán és Káldon.[35] Mindkettő sima, széles keret, a sarkokban egy-egy rozettával, az előbbiben Madonna olajképe, applikált ezüst koronákkal. A jánosházi kereten EX VOTO COMITISSA ANNA REVAY nata IESENSZKY MATER AMABILIS 1813., a káldin EX VOTO ALOYSIA F. n. I. 1813. MONSTRÁ TE ESSE MATREM felirat (29. kép). Vasszentmihályon levélfüzérrel díszített kelyh van a 19. század elején használt hitelesítő- és Repsch mesterjegyével.[36] Egyházasradóc aranyozott kelyhén csak a noduszt díszíti babérgirland, talpperemén a hitelesítő jegy félig látszik, de Repsch jegye felismerhető.[37] Gencsapátiban kereszt, füstölő és navicula van M. Repsch jegyével, Perenyén pedig monstranciát, füstölőt és naviculát őriznek a mestertől.

Végezetül kőszegi hitelesítő jeggyel két, egyelőre ismeretlen ötvös monogramja maradt fenn, Acsádon egy kenettartó IAT mesterjeggyel, 1782-es donációs felirattal, és Pornóapátiban egy 19. század elejei ostyatartó.[38]



18. Kehely, XVIII. század közepe. Bécsi munka. Sitke



17. Kehely, 1753. Bécsi munka. Szombathely, Főszékes-egyházi Kincstár (ltsz.: 77.9.)



19. Ereklyetartó, XVIII. század közepe. Magyar munka Szombathely, Főszékesegyházi Kincstár (ltsz.: 77.32)





20. Úrmutató, 1776. C. Kundtner pozsonyi ötvös műve. A bozsoki Szt. József templom használatában, szombathelyi püspöki tulajdon

#### Sopron

Bár a város ötvössége talán a legkorábbi a vidéken, céhük 1612-ben alakult, csak a 18. század második feléből találtunk innen származó tárgyakat.[39] Nick templomában kehely és monstrancia maradt, összetartozó, együtt készült darabok. A kehely elegáns, vésett levélpártával, kannellurázott talppal és nodussal, sima kuppával, az úrmutató hasonlóan egyszerű, két öntött angyalfigurával, és az ostyartartó szekrény néhány kagylóval díszített. Mindkettő Johannes Coriary (1765—1805) mester munkája.[40]

Igen jónevű ötvös volt Gottlieb Kuhn (†1805), akitől klasszicista hatású kehely maradt fenn a zalaegerszegi Mária Magdolna templomban, gyöngysorokkal, palmettasorral, fonatos szalagokkal, babérfüzérekkel és tojással díszítve.[41] (27. kép).

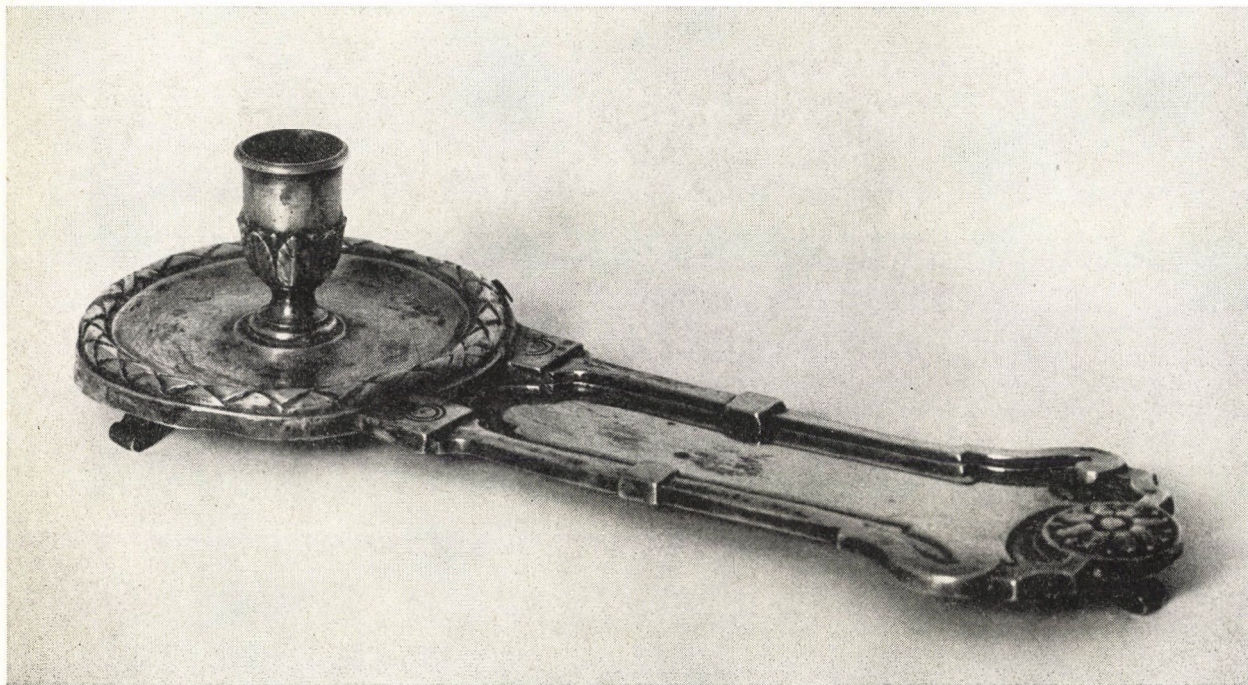
#### Győr

Ötvösei 1603-ban Érsekújvár, Komárom és Esztergom mestereivel együtt kérnek kiváltságlevelet.[42] Valószínűleg saját püspökségük is szépen foglalkoztatta a mestereket, így nem túl sok tárgy került Szombathely környékére. Legkorábbi Gencsapáti templomának kelyhe, 1750 körüli évekből, talpán és kosarán rocailleok között búzakalászokkal, szőlőágakkal, virágokkal és kagylós bordákkal díszítve, Josephus Nigl mesterjegyével.[43]

Horvátnádálja kelyhe 1830-ban készült, kannellurákkal, ballusztos nodusszal, Johannes Waas munkája.[44]

Több győri hitelesítő jegyes votívtárgy van a cell-dömölki bencés apátsági templom oratóriumában: szív alakú tárgyon 1854-es hitelesítő- és AF mesterjegy,[45] egy szempár alakú lemezen Joh. Gottfried Hantsch jegye 1790—1809 közötti időből,[46] női fej alakú lemez 1833-as hitelesítő- és Christianus Raab mesterjegyével,[47] (31. kép), másik szempár szintén Raab jeggyel.[48]

Tulajdonképpen nem ötvösmunka, de említésre érdemes a győri bronzöntés ritka emléke Kemenesszentpéteren, kis öntött harang, egyik oldalán feszülettel, másikon Mater Dolorosa ábrázolással és HOFER KÁROLY ÖNTÖTT GYŐRÖTT 1857. felirattal.



21. Gyertyatartó, 1776. Bécsi munka. Szombathely, Főszékesegyházi Kincstár



Ötvösei a 17. század elején nyernek önállóságot, de a 18. században mestereik már inkább a győri céh külső tagjaiként dolgoznak.[49] Ilyen külső mester volt a pápai Antonius Kopf, akinek kelyhét a celldömölki bencés templom őrizte meg. Levélfüzérek, akantuszkoszorúk és függőleges kannellurák díszítik a 18. század végi munkát.[50] Ugyanő készített votívtárgyakat is, a templom gyűjteményében lángoló szív és női fej alakú lemezekben van meg a jegye [51] (30. kép). Ugyancsak votívtárgyakon találjuk egy másik pápai ötvös jegyét, mindkettő térdelő férfialakot mintáz, Carolus Jenkő ötvös jegyével, és 1826—28 körüli hitelesítő jeggyel.[52] (32. kép).

#### Székesfehérvár

már kissé távolabbi körbe tartozik, ötvössége sem lehetett jelentős.[53] A celldömölki votívgyűjteményben találtunk csupán fehérvári jegyeket, Franciscus Günther (1828—32) lábat, orrot és térdelő nőalakot mintázott.[54] (30., 33. kép). Ugyanitt két kis votív korona található, domborított virágokkal és zöld üvegkövekkel, Jacobus vagy Josephus Rohrmüller jegyével.[55] Vésett szövegük „I. May 1850. Anna Reh”, ill. „A. Reh May 1850.”

#### Buda

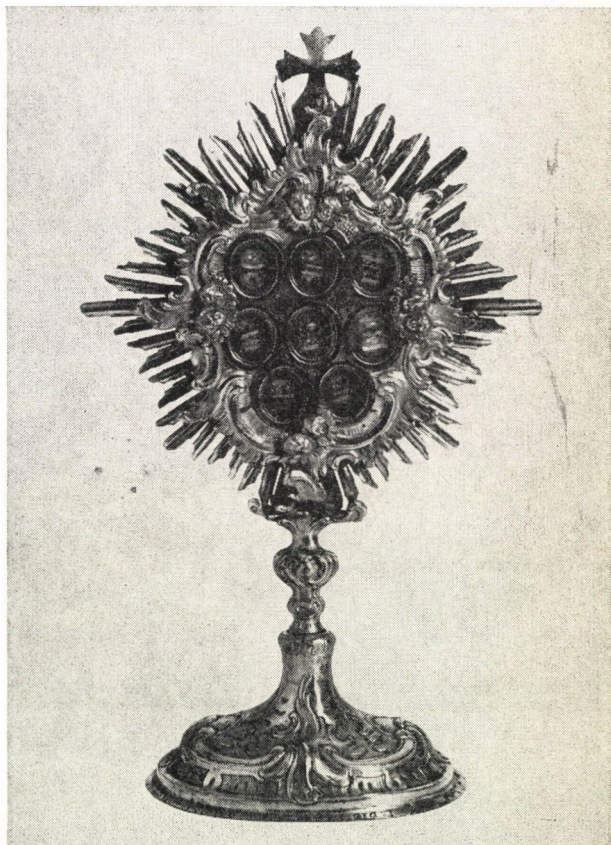
Egyetlen úrmutató maradt fenn itteni mestertől a vasszilvágyi templomban, igaz, az valóban remekmű. 1810-ben Wenzel Gretschi készítette, talpán trébelt akantuszlevelek, a szentségszekrény körül empire levélkoszorú. A szőlőágas és kalászos lemezen Atya, Szentlélek és két angyal szobrocskája, a talpon azonosítatlan címer.[56] (28. kép).



23. Szent Márton ereklyetartó, 1777. Szaniszló Márton szombathelyi ötvös műve. Szombathely, egykori domonkos templom



22. Kanna, 1777. Szombathely, Főszékesegyházi Kincstár (ltsz.: 77.25)



24. Ereklyetartó, 1777. Magyar munka. Szombathely, Főszékesegyházi Kincstár (ltsz.: 77.31)





25. Kehely, 1780—90. Szakmáry Dániel löcsei ötvös műve. Szombathely, Főszékesegyházi Kincstár (ltsz. 77.35)



A zalaerdődi patena 1829-ből Josephus Müller munkája, díszítetlen.[57] A zalaegerszegi Főplébánia kelyhe Georgius Gossmann alkotása, 1841-es hitelesítő jeggyel. Díszítését szőlőágak, préselt rácsminta alkotják, ballusztteres nodusszal és sima kuppával.[58] A sitkei monstrancia aranyozott rézből készült, így csak lunulájában találtuk Cseh Pál mesterjegyét és 1867-es hitelesítő jegyet. Valószínű azonban, hogy a nagyon gazdagon díszített neobarokk úrmutató a pesti mester munkája.[59]

### Pozsony

A város ötvösségének termékei egész Magyarországon, de különösen annak nyugati részében terjedtek el.[60] A legkorábbi itt készült kelyh 1674-ből az ivánci plébánián maradt meg. Sima, vízszintesen tagolt talppal, későbbi, öntött vázanodusszal maradt ránk. 1674-es donációs felirattal, és valószínűleg Otto Müller mesterjegyével.[61]

A jánosházi kelyhen 1749-es felirat van, de pozsonyi hitelesítő jegye 1743-ból való. A trébelt kagyló- és hólyagdíszes kelyhet talán Josephus Weydenowsky készítette.[62]

A szécsiszigeti ereklyetartó mesterjegye biztosan azonosítható J. Weydenowskyval. Az 1760-as években készült, az ereklye körül kagylós, felhős díztés és lángkoszorú, üveglap alatt kristálykereszt, hímzett keretelésel.[63]

A bozsoki püspöki kápolna úrmutatóját kagylós, rózsás, domborított virágos ágakkal, a sugárkoszorún gyémántokkal és üvegekkel sűrűn kirakott díztés borítja, talpában vésett évszám: „17. C. A. Z. B. 76.” 1760



26. Úrmutató, 1803. F. L. Turinsky bécsi ötvös műve. Zalaegerszeg, Mária Magdolna templom



27. Kehely, XIX. század eleje. Gottlieb Kuhn soproni ötvös műve. Zalaegerszeg, Mária Magdolna templom

körüli hitelesítő- és Casparus Kundtner ötvös mesterjegye van a talpon.[64] (20. kép).

Répcseszentgyörgyön szintén úrmutató peremében találunk pozsonyi jegyet. Rocailleok, szőlőfürtök, kagylók, Atya és Szentlélek, angyalok szobrai díszítik S. Georgius Metzner munkáját. A sugárkoszorú hátoldalán vésett felirat és a Horváth címer: halmon ágaskodó oroszlán, mancsában karddal.[65] Ugyanitt pompás kelyhet is őriznek Metznerből, talpán hullámos, domborított díztés, árktolt körtenodusz és sima kuppából áll, felirata az úrmutatóval kapcsolja össze. Jegyei azonosak az úrmutatóéval, és azonos a címer is.

Vassurányban ampolnatálca található 1774-es pozsonyi jeggyel és Daniel Faber mesterjegyével.[66] Talán Andreas Turchányi munkája a szombathelyi székesegyház kannája, oldalán lángnyelven, trébelt dísz, fedelén palmettasor és öntött körte, levelekkel, 1780 körül készült.[67]

### Nagyszombat

Viszonylag kevés ötvös dolgozott a városban, így az innen származó tárgyak száma is kevés. Tornyiszentmiklóson 18. század közepéről származó monstrancia található, aranyozott lángsugarakkal, kagylós díztéssel, az Atya és két öntött angyal szobrocskájával. A mester neve a jegy alapján egyelőre nem ismert.[68]





28. Úrmutató, 1810. W. Gretschl budai mester műve. Vasszilvagy



A másik darab a kőszegi Jézus Szíve templom egyik patenája, amelynek egyetlen dísze a perembe vésett felirat: „C. 1790.” Fenekében 1788 körüli hitelesítő jegy és AD mesterjegy, egyelőre azonosíthatatlan.[69]

### Selmecbánya

A nagymúltú bányaváros ötvösségéből csak egy kehely van az egyházmegyében, Rigyácon, bár jegyének meghatározása nem biztos.[70] A kehely talpán domborított ovális keretben a kinszenvedés eszközei és egy címer van, vésett M.C.G.V.M.G.G.V.T. 1717. felirattal. Az áttört kuppakosáron leveles indák vannak.

### Lőcse

Innen is csak egy kehely van, az egyik legkiválóbb mester, Szakmáry Dániel (1761–1803) munkája. Akanuszlevelek, tojássor és kagylós szalagdísz borítja az elegáns kelyhet, amelyet a hitelesítő jegy 1780–90 közötti időre keltez. A szombathelyi székesegyházban őrzött kelyhet Mikes püspök címere díszíti.[71] (25. kép).

### Rozsnyó

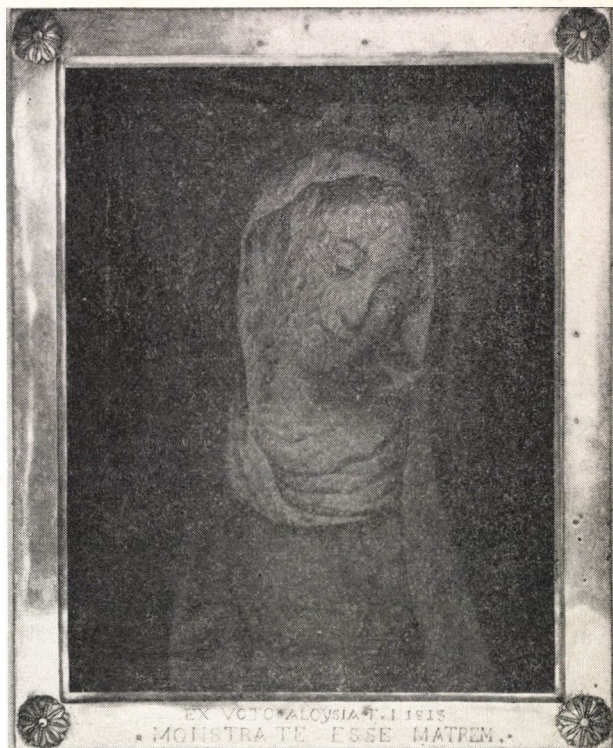
Egyetlen votív lemezen van rozsnyói hitelesítő jegy, a celldömölki gyűjtemény szempárt ábrázoló darabján. A jegy 1760 körüli, Sámuel Fenzeri mesterjegyével.[72]

### Augsburgi bélyeges ötvöstárgyak[73]

A legkorábbi augsburgi munka a kőszegi Szt. Jakab templom két ampolnája, a hozzájuk tartozó nagyvirágos díszítésű tálcával, Abraham Lotter (1580–1626) műve.[74] (8–9. kép). 1655–60 közötti hitelesítő jegye van a Lenti plébánia kelyhének, amelynek pogácsa alakú nodusza még gótikus stílusú, domborított szögletes levélsorral és a küllők helyén rombusz alakú domborításokkal. Hatkaréjos talpa és kuppája díszítetlen. A pősfai filiális templomban van egy hatkaréjos talpú, hatélú ballusztos nodusszal és sima kuppával ellátott kehely, amelynek mesterjegyét nem tudtuk azonosítani, de a hitelesítő jegy az 1660-as évekre keltezi.[75] Ugyanehez a típushoz tartozik egy acsádi kehely, amelyet Antonius Leser (1664–1699) készített,[76] és az ormándlaki, szintén filiális templom GR monogramos kelyhe.[77] Hasonlóan egyszerű kivitelű cibórium van a szombathelyi székesegyházban, kerek, vízszintesen hornyolt talppal, körte alakú nodusszal, 1680–84 közötti hitelesítő jeggyel és Wolfgang Caspar Kolb (1673–1704) mesterjegyével.[78]

A század legvégéről való egy szentgotthárdi cibórium, talpán és kosarán trébelt szárnyas angyalfejekkel és a kinszenvedés eszközeivel, öntött, levéldíszes noduszán ovális mezőkkel.[79] Hasonló angyalfejekkel és levélmintával díszített talpa és áttört kosara van a kőszegi Jézus Szíve plébánia cibóriumának, noduszán az angyalhermák közé zárt oválisokban Jézus, Mária és Szt. József névbetűivel, Caspar Riss (1661–1712) bélyegével.[80] A szentgotthárdi cibórium motívumai tűnnek fel a vámoscsaládi kelyhen, az angyalfejek és az Arma Christi ábrázolások mellett ezt még gyümölcskétegek is gazdagítják. Jegyei alapján 1700–1705 között, Michael Mair műhelyében készült.[81] A perenyi kelyhet hitelesítő jegye 1690–95-re keltezi, talpán trébelt virágos, húsos levélű ágakkal, gyümölcskétegekkel, áttört ezüst kosárral, Petrus Johann Jakob (1667–1709) mesterjegyével.[82]

Érdekes együttes maradt meg Vépen, egy egészen egyszerű kehely és egy levéldíszes, angyalfejes, áttört kosarán Jézus, Mária és József monogrammal díszített cibórium, mindkettőt Berdolt Franz Ignaz (1710–62) készítette [83] (12. kép). A plébánia harmadik augsburgi tárgya egy ugyancsak díszítetlen kehely, noduszán Erdődy címerrel, talpperemén Gabriel Antonius Erdődy egri püs-



29. Feliratos képket, 1813. Martinus Reptsch kőszegi ötvös műve. Káld

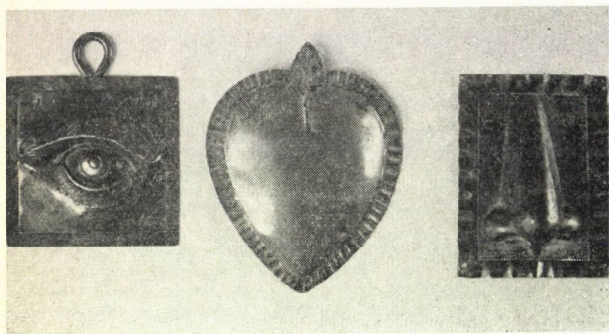
pök 1718-ból való donációs feliratával. Mesterjegye kitörött.[84] (13. kép).

Még a nagyvirágos típusba tartozik a táplánszentkereszt kehely, töredékes hitelesítő és EH monogramos mesterjegyét nem tudtuk meghatározni, de hatélú noduszán a donációs felirat 1710-ből való. Ugyanitt van egy cibórium, domborított virágcsokros, szalagos díszítéssel és a kinszenvedés eszközeivel, Johann Joachim Lutz (1687–1727) mesterjegyével és 1719–20 között használt hitelesítőjeggyel.[85] Ugyanez a mester készítette a tömördi templom kelyhét és monstranciáját, előbbi hasonló motívumok díszítik mint a táplánszentkereszt. A monstrancia igen érdekes darab, levéldíszes vázánoduszának ovális mezőiben vésett címer, kereszt és „Dis ist des Herrn Carl Ordens Creüz” felirat van. Felhőkeretes, ovális szentségszekerénye alatt Borromei Szt. Károly felhőn térdelő alakját ábrázolják. A talpába vésett felirat szerint ez egyike azon három úrmutatónak, amelyet elhunyt hagyományozója saját lelki üdvéért ajánlott fel három szegény egyháznak.[86]

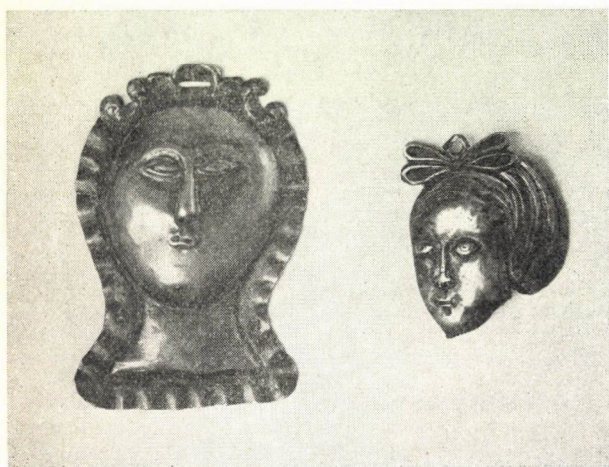
1716-os hitelesítő jeggyel, mesterjegy nélkül készült a kemenesmihályfai kehely, amelynek talpán ezüst szalagornamentika között kartusokban a kinszenvedés eszközeit ábrázolták.[87] A szombathelyi székesegyház egyik kelyhén a szalagos díszítés még szárnyas angyalfejekkel,[88] míg a pácsonyin kagylódíszrel együtt jelenik meg. Utóbbi Franz Xaver Seidler munkája, 1729–30-ból.[89] Valószínűleg ugyanettől a mestertől származik az ivánci cibórium, azonos hitelesítő jeggyel és hasonló motívumokkal.[90] A Kenyeriben őrzött úrmutatót trébelt gyümölcskétegek, szimmetrikus inda- és szalagminta díszíti, szív alakú szentségszekerénye körül öntött, a kinszenvedés eszközeit tartó angyalfigurákkal, lángsugaras hátlattal. Hitelesítő jegye szerint 1708–10 között készült, mestere Lorenz Kolb.[91] Ugyancsak a század elejéről származik a körmendi úrmutató, talpán húsos levelekkel és a kinszenvedés eszközeivel, a szentségszekerény körül adoráló angyalokkal. Valószínűleg Ludwig Schneider (1684–1727) munkája.[92] A szombathelyi székesegyház kézműs talját vésett kartusos, indás,



rácsmintás alapon ovális mezőkben ábrázolt jelenetek díszítik. A hozzá tartozó kanna talpa ugyancsak vésett szalagfonat- és virágdiszes, teste függőlegesen bordázott. Mesterjegye ovális keretben ábrázolt láb, az 1666—1754 között működő Pepfenhauser családé.[93]



30. Votívtárgyak: szem: A. Fuchs kőszegi (?) ötvös jegyével, 1850 körül, szlv: A. Kopf pápai (?) ötvös jegyével, 1820 körül, Orr: F. Günther székesfehérvári ötvös jegyével, 1830 körül  
Celldőmők, egykori bencés templom



31. Votívtárgyak: női fej: Chr. Raab győri ötvös jegyével, 1833. leányfej jegy nélkül  
Celldőmők, egykori bencés templom



32. Votívtárgyak: térdelő férfi: pápai jeggyel, 1828 körül  
térdelő nő: pápai (?) jeggyel, 1850 körül  
Celldőmők, egykori bencés templom

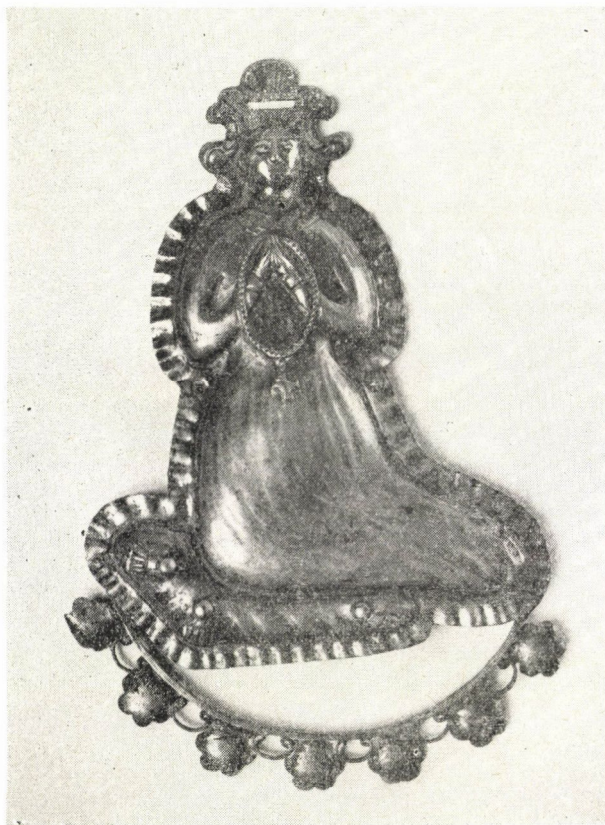
A 18. század második felében nagyon megfogytak az augsburgi eredetű tárgyak, mindössze három darab van az egyházmegyében. 1756-ban készült a nagymizdói úrmutató, talpán szalagos keretekben Krisztus kínszenvedésének eszközei, lángsugaras hátlappal, az áttört ezüst szalagos-índás előlapon angyalokkal. Az évszámot a donációs felirat adja, egyébként LS mesterjegye van. A sitkei kehely kuppája új, talpát és áttört ezüst kosarát poncolt alapú virág- és levéldísz borítja, a kínszenvedés eszközeivel, valamint a hit, remény és szeretet szimbólumaival. Z betűs hitelesítő jegye 1779—81-re keltezi, de kettős pajzsba zárt FR monogramja ismeretlen. Talpába vésve „MARIA Joseph... Harach” talán az adományozót jelöli. A rábahidvégi, kannellurázott szárú, négyszögletes talpú gyertyatartókat sáslevél koszorú díszíti, Johann Christian Neuss munkája, A betűs, 1781—83-ból való hitelesítő jeggyel.[94]

#### Bécsi bélyegzésű ötvöstárgyak

A bécsi műhelyek termékei — egyetlen kivételtől eltekintve — csak a 18. században jelennek meg az egyházmegyében, de a század végére teljesen kiszorítják az augsburgiakat.[95]

Az egyetlen 17. századi darab egy egyszerű, díszítetlen, vízszintesen tagolt hatkaréjos talppal és hatélű balluszteres nodusszal ellátott kehely, 1674-ig használt hitelesítő- és HA mesterjeggyel. A szombathelyi egykori domonkos rendház Szt. Márton templomában van, 1675-ös felirata szerint eredetileg is ide készült.

A 18. század első feléből egész sorozat hasonló kehely maradt az egyházmegyében, némelyiken kerek talp váltja fel a hatkaréjost, függőleges bordákkal ill. hornyolatokkal osztott boltozattal.[96] A következő templomokban írtuk össze őket: Nova: 1743, három-karéjos AÉ/D

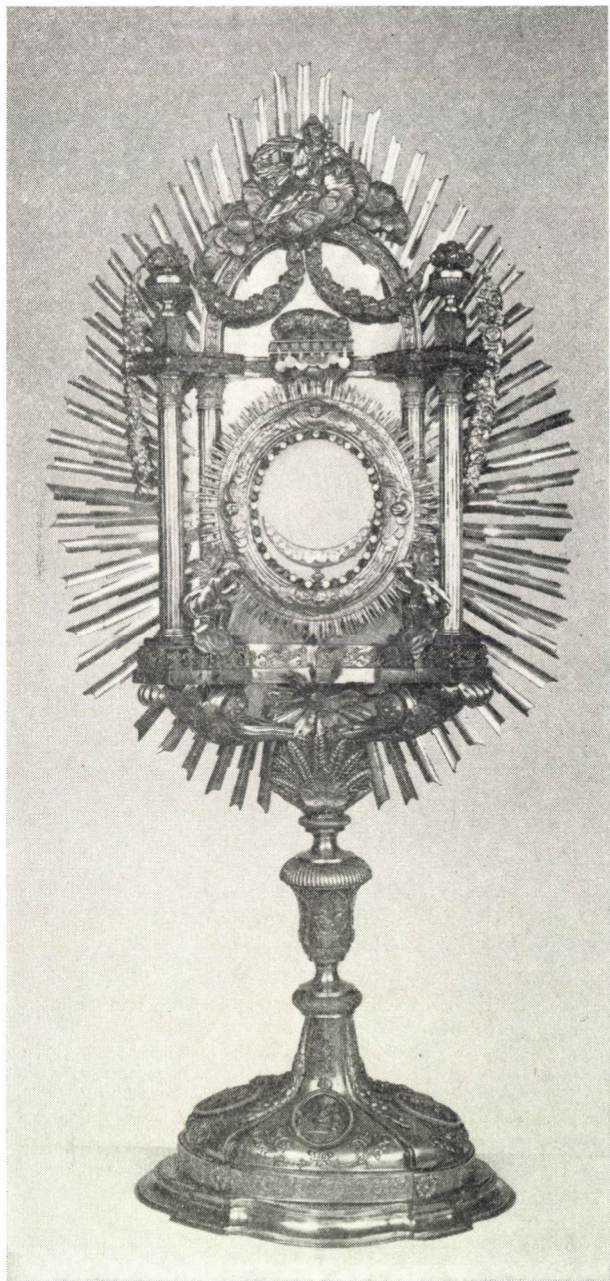


33. Votívtárgy: térdelő nő, F. Günther székesfehérvári ötvös jegyével, 1830 körül Celldőmők, egykori bencés templom



mesterjegy; Sárvár, Szt. Miklós plébánia: 1747, háromkaréjos FI/M mesterjegy, valószínűleg Fr. Ignaty Muetherich (1734—54) jegye; Kőszegszerdahely: 1757, VIA mesterjegy; Szentgotthárd: 175..., GT mesterjegy; Sítke: 1759, IAF; Ikervár: 175..., IK; Lipárt: 1755, FS; Apátistvánfalva: 175..., háromkaréjos IG/I; Bérbaltavár: 175..., négykaréjos R/LI/X; Szombathely, Székesegyház, 77.48. ltsz.: 17...? IW; Szentgyörgyvölgy: 17. o, ... C/M; Rábapaty: kopott hitelesítő és PL mesterjegy; Csénye: kopott hitelesítő és háromkaréjos T/GL.

Ezekkel egykorúak a növényi és szalagornamentikával, kagylós kartusokkal díszített kelyhek. Tömördön van egy 1723-ban készült, IC mesterjegyes példány, ugyanazzal az Engelshoffer címerrel, mint az itt őrzött, 1718-ból való augsburgi úrmutató. Talpát és áttört kosarát levél- és szalagminta között Krisztus életének jeleneteit ábrázoló medaillonok díszítik. Noduszának



34. Úrmutató, 1832. Bécsi munka. Celldömölk, egykori bencés templom

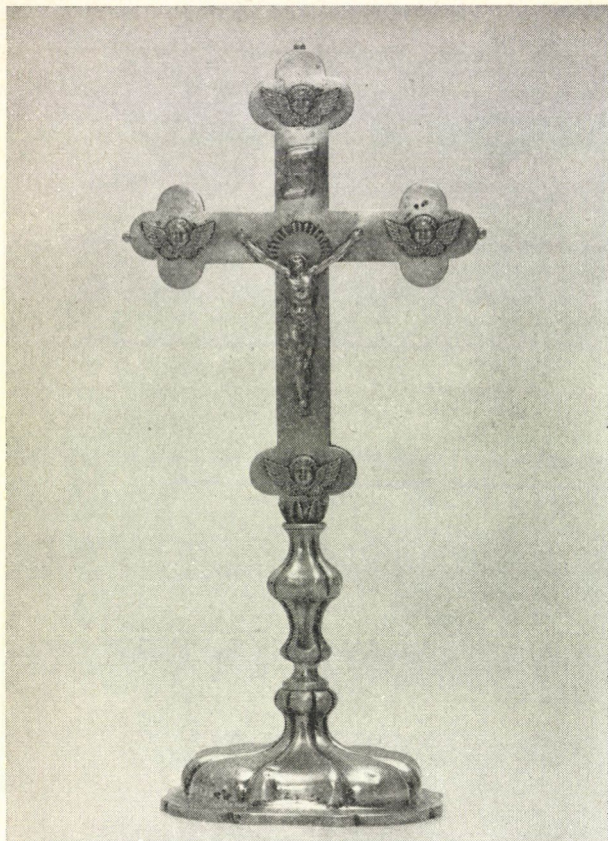


35. Porcelánképekkel díszített kehely, 1845. Bécsi munka. A bozsoki Szent József templom használatában, szombathelyi püspöki tulajdon

egyik ovális pajzsában a már említett címer, a másikban felirat van, amely szerint a kehely eredetileg is a tömördi plébániának készült.[97] Hasonlóan Krisztus életének jeleneteit ábrázoló medaillonok, de kagylós kartusokkal keretelve, angyalfejekkel együtt díszítik a kőszegi Szt. Jakab templom 1734-es bélyegzésű, IK vagy IR mesterjegyes kelyhét.[98] Gyakoribb a kagylós, virágcsokros, szalagmintás, kettős angyalfejekkel díszített, de figurális ábrázolás nélkül készült típus. Ilyeneket találtunk: Kőszeg, Szt. Jakab templom: 1747, IM; Szombathely, Szt. Márton templom: 1744, PS vagy FS; Vaskeresztes: 1749, WI; Ivánc: két kehely azonos jegyekkel, kivehetetlen hitelesítő és félig elvágott IH mesterjegy.[99]

Gyakran előfordul a kehelyforma, amelyen a talp boltozatán három trébelt, virág- és kagylódiszes lizénás osztás közt szőlőfürtök, kalászkötegek, rózságak, kagylók és lángnyelves rocailleok vannak. A háromoldali vázanoduszt és a kuppakosarat hasonló díszítés borítja. Ilyenek vannak: Pornóapáti: 1750, IK; Tótszerdahely: 1752, téglalap alakú keretben AS mesterjegy; Szombathely, Székesegyház: 1762, mesterjegye nincs; Szombathely, Szt. Márton templom: 1763, négykaréjos IAF (megegyezik a sítkei egyszerű, díszítetlen kehelyével); Bérbaltavár: 1769, R...; Pecöl: 1771, háromkaréjos





36. Talpas kereszt, 1846. A szombathelyi J. Bruckner műve. Rum

IG/B — talán Joh. Georg Buckel (1771—81); Sitke: 177... (18. kép), ESF; Vasvár: 1777, mesterjegye nincs.[100]

Az 1780-as években készült novai (1782, ...OC) és az egervári (kivehetetlen hitelesítő- és GH mesterjegy) kelyhek kerek talpát és kosarát trébelt sáslevél sorok ill. íves-hurkos empire levélfüzérek díszítik, szárukat kannellurázták.

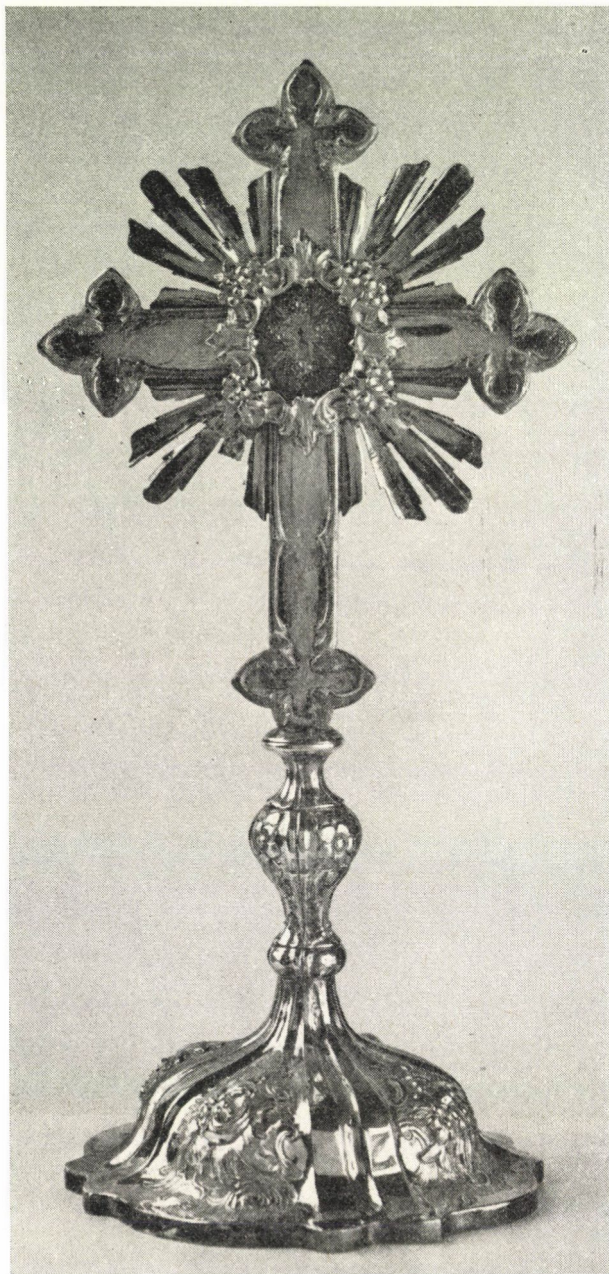
Még két, különösen gazdagon díszített kelyh érdemel említést a század közepéről. Egyik a kőszegi Szt. Jakab templomé, ennek talpán és kosarán a szokásos hármás lizénás osztás között kagylós keretelésű, trapéz alakú festett zománc- ill. porcelán képek vannak, Xaveri Szt. Ferenc életének jeleneteivel és a Kálvária ábrázolásával. 1752-ben készült, IM mesterjeggyel.[101] (15. kép). A másik a szombathelyi székesegyházban van, talpát és kosarát kettős, szárnyas angyalfejek és kagylós keretelésű domborított képek díszítik. A talpon Krisztus megkínzásának 3 jelenete, a kosáron Krisztus a kereszten, valamint Szt. Péter és Pál mártíromságának képe. Váza alakú noduszának három oldalán a Szentháromságot — Krisztust, az Atyát és a Szentlélek-galambot — ábrázolták. 1753-as hitelesítő- és szív alakú pajzsban hárombetűs, kivehetetlen mesterjeggyel.[102] (17. kép).

A 18. századból csak egyetlen cibórium maradt, kerek, lépcsőzetesen tagolt talppal, ballusztér alakú szárral, széles kuppája és fedele díszítetlen, tetején lemezes kereszt. A gasztonyi plébánián van, jegyei: 1795, IL.

Úrmutatók nagyobb számban maradtak, a legkorábbi az egervári 1731-ből, TR mesterjeggyel. Ovális talpát trébelt szalagminta osztja négy mezőre, ezekben egy-egy virágkosár és tulipánok váltakoznak. Öntött szalag- és kagylódiszes száron ovális sugárkoszorú van, tetején kereszttel. Előtte áttört ezüst lemez, baldachinnal, kagylós rocaille- és virágos indadíszsel, öntött angyalfigurákkal, és a Szentlélek ábrázolásával (14. kép). Hasonló motívumok vannak a század közepének több úrmuta-

tóján, de ezeknek talpát fölfutó, volutás osztás tagolja négy mezőre, és a szentségszekrényt körülvevő lemezen is feltűnik az architektonikus díszítés. A következő templomokban találtuk ezt a típust: Táplánszentkereszt: 1736, WD (talán Ignazi Wilhelm Dermer (1729—48); Kőszeg, Szt. Jakab templom: 174... , mesterjegye kivehetetlen; Gencsapáti: 1744, FS; Izsákfa: 1746, AS; Rábagyarmat: 1757, MG/W; Kenéz: 1762, fordított pajzsban LC; Püspökmolnári: 1776, IW.[103] A szombathelyi székesegyház 1766-ban készült, FS mesterjegyes úrmutatóján a szentségszekrényt körülvevő lemez díszítése már teljesen építészeti motívumokból áll, talpán rocailleok, kagylók és virágok vannak.[104]

A század végéről való a gasztonyi úrmutató, sima ovális talpát csupán sáslevél és babérfüzérek díszítik, ovális szentségszekrényét kettős sugárkoszorú veszi körül. 1794-ben készült IL, mesterjeggyel, talpán egykorú donációs felirattal.[105]



37. Kereszt alakú ereklyetartó, 1858. Bécsi munka. Sárvár, Szt. László plébánia



Az alapvető felszerelési tárgyakon kívül nem sok egyéb maradt a 18. századból. Két ereklyetartó van 1748-as és 1750-es hitelesítő jeggyel, ovális talpuk boltozatán trébelt rocailleok ill. négy függőleges hornyolat. Váza alakú, kagylódíszes száruk van és kagylódíszes keret az ereklyeszekrény körül. Az egyik a szombathelyi székesegyházé, a másik Szentgotthárdon van. Utóbbinak csak a talpa és a szára bécsi, a sugárkoszorús ereklyetartó szekrényen grazi bélyeg van, 1778. évszám és IP mesterjegy. [106]

A kőszegi Szt. Jakab templomban van egy 1741-ből való örökmécs, rocailleos díszítésű, háromoldali vázaforma, trapéz alakú keretben EID mesterjeggyel. [107]

Acsádon őriznek egy oltárkeresztet, ovális talpán négy nagy kagylóval, az ereklyetartó kereszt szárvégein is aranyozott kagylódísz és rózsaszálak vannak. 1753-ban készült, háromkaréjos FS/F mesterjeggyel, valószínűleg Fab. Seb. Feywary (1740–66) jegyével. [108]

Az egyetlen navicula 1767-ből is ovális talpon álló vázaidomú noduszból és trébelt, rokokó díszítésű csészéből áll, ES jeggyel. Szentgotthárdon őrzik. [109] Végül a szombathelyi székesegyház kézi gyertyatartója igen egyszerű, koszorús szélű tálcaival és palmettadíszes köpűvel 1776-ban, IM mesterjeggyel készült. [110] (21. kép).

#### 19. századi — bécsi — ötvösmunkák

A század elejéről származik három kehely, lépcsőzetesen tagolt kerek talpuk és magas vázanoduszuk díszítetlen, kuppakosár csak egyiken van, ezt függőlegesen kannellurázták. Jegyeik: Izsákfa: 1801, mesterjegye nincs; Ozmánbúkk: 180. ., háromkaréjos I./K; Dozmat: 1810, FW.

Több maradt a 40-es évek kagylós, kartusos, virágcsokros, szőlőfürtös és kalászköteges díszítésű kelyhei közül, többükön a rokokó kelyhek újból felbukkanó, gyakori motívumával, az Arma Christi ábrázolással: Celldömölk, volt bencés templom: 1836, FW; Tótszentmárton: 184. ., kivehetetlen mesterjeggyel; Kőszeg, Zárdatemplom: talpában 1846-os, kuppáján 1856-os hitelesítő jegy, mindkettő RAINER mesterjelzéssel, sima patenáján 1862 hitelesítő- és KP mesterjegy; Rábagyarmat: 1847, CS; Nagykölked: 1849, MC; Szentgotthárd: 1859, mesterjegye nincs; Kőszegszerdahely: 1862, TR.

Ebbe a típusba tartozik a szombathelyi székesegyház Balassa Gábor püspök nevét őrző felirattal és a püspök címerével ellátott kelyhe, a talpon és a kuppakosáron 3–3 festett porcelánképpel. A képek a talpon Jézus születésével, a kosáron a halálával kapcsolatos eseményeket ábrázolják. 1845-ben készült, „SANS II” beütött betűkkel [111] (35. kép).

A hagyárosböröndi (1855, IW) és a Zalaegerszeg-Oladi (1857, kivehetetlen mesterjegy) kelyhek kerek talpát csak vízszintes, lépcsőzetes tagolással mintázták, körte alakú nodusszal és kosár nélküli, sima, magas kuppával készültek.

Egyetlen bécsi jegyes cibóriumot jegyeztünk fel a 19. századból, Rumban van, neobarokk díszítéssel, 1845-ös hitelesítő- és MG mesterjeggyel.

Úrmutató is jóval kevesebb van mint a 18. századból. Az 1803-ban készült zalaegerszegi példányon az ovális talpat akantuszlevél koszorú és függőleges kannellurázás díszíti, hasonlóan a körte alakú noduszt is. Ovális szentségsekre nyitott üvegkövek keretelik, fölötté szalagsokor, mögötte kettős sugárkoszorú van. Ovális keretben írott FL/T monogram, Franz Lorenz Turinsky (1789–1828) jegye. [112] (26. kép). Igen hasonló hozzá a novai monst-rancia, kopott 182. ., és SS jegyekkel, ennek talpát és szárát kannellurázással díszítették.

Későempire stílusban készült a celldömölki (1832, CS) (34. kép). és a rumi (1845, ZIC) úrmutató, előbbinek mesterjegye egy sima, egyszerű ostyatartó dobozán is megtalálható a székesegyházban, 1833-ból. [113]

Oltárkereszt csak kettő van, egy 1829-ben készült, ovális keretben A/W jeggyel. A Celldömölken őrzött kereszt magas, hasáb alakú talapzatán a díszítés egyetlen,



38. Feliratos kehely, 1887. A bécsi I. C. Klinkosch udvari ötvös műve. Sitke

Krisztust az Olajfák hegyén ábrázoló domborműves medallion és préselt levélsor. Magas keresztjén öntött corpus van, talpperemén vésve: „Den 9-ten Jänner 1830”. A másik tulajdonképpen kereszt alakú ereklyetartó, dús neobarokk díszítéssel, ovális szekrényében szt. kereszt ereklyével. A sárvári Szt. László plébánián van, jegyei: 1858, AK. (37. kép).

Zalaegerszeg-Oladon 1840-ből (CS jeggyel), Karakón 1859-ből (AK jegy) vannak gyertyatartók, a szokásos kerek talppal, balluszeres szárral, a talpon és a cseppfogó alatt préselt rózsá- ill. levélkoszorúval. [114]

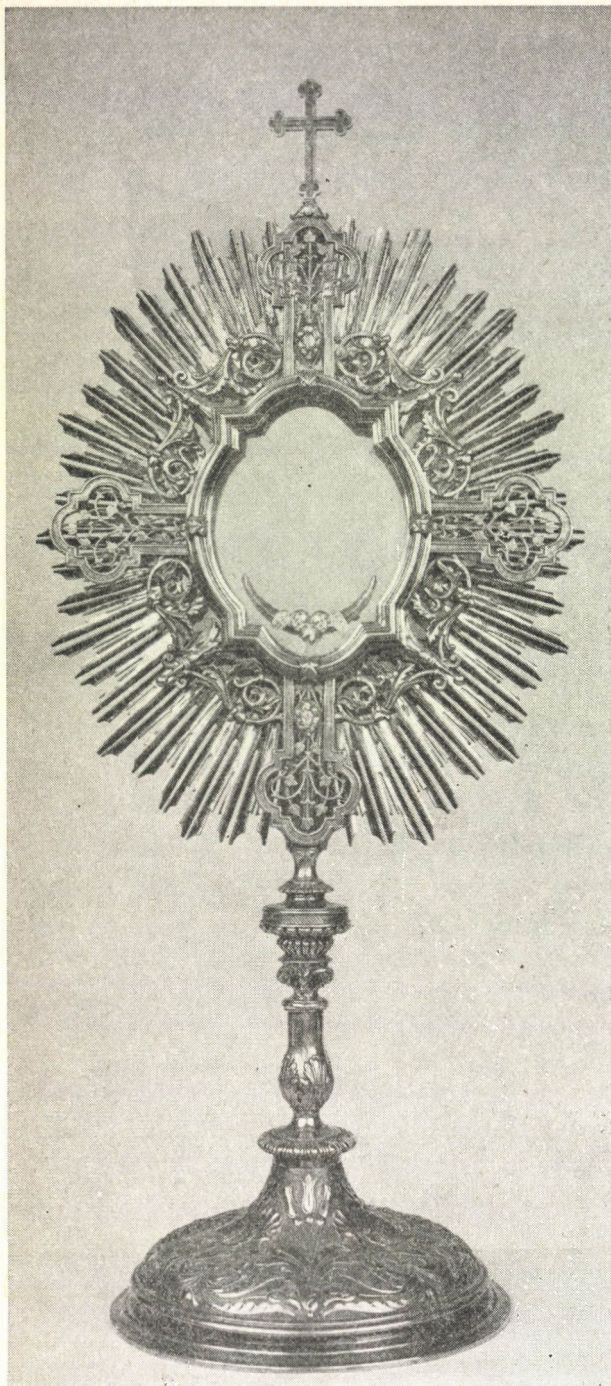
Nagyon egyszerű, gerezdelt barokk formákat mutató ampolnák és hozzájuk tartozó tálca van Szombathelyen, a Szt. Erzsébet (volt ferences) templomban, 1853-ban, mesterjegy nélkül készültek.

Két apró tárgy, egy betlehemi jelenet ábrázoló, „Gloria in excelsis Deo” feliratú érem és egy, térdeplő férfit ábrázoló votív van a celldömölki volt bencés apátsági templomban, 181. ., ill. 182. ., évi hitelesítő jeggyel, az éremnek IK mesterjegye is van.

Végül egy neobarokk, virágos díszítésű örökmécset írtunk össze Szelesten, 1858-ból, RS jeggyel.

Általában ritkán jegyeztük fel a század végétől származó tárgyakat, de Sitkén egy összetartozó úrmutatót és kelyhet felírtunk, színvonalas ötvösmunkájuk miatt.





39. Űrmutató, 1886. A bécsi I. C. Klinkosch udvari ötvös műve. Sitke

Az 1887-es donációs felirattal, díanás finomsági- és ICK mesterjeggyel ellátott tárgyak a neves udvari ötvösnek, Klinkoschnak a munkái (38., 39. kép).

#### Egyéb — idegen bélyeges — ötvöstárgyak

A szombathelyi székesegyházban van két fedeles kupa, az egyik a 18. század elején készült, Breslauban. Oldalán 1688-as érme között SOLA BONA QUAE HONESTA felirat és vésett, szalagos rocaileok. Breslau hitelesítő jegye a 17. század végén használt formában,

és Thomas Beyl ötvös (1719—58) mesterjegye van rajta. A szájpereme alatt utólag vésett felirat a használatára utal: OLEUM HH CATECH.[115]

Ugyancsak olajtartóként használták a másik fedeles kupát, oldalán domborított nagyvirágos díszítéssel. Tetején Szily János püspök címerét és monogramját vésték rá, talpéremében Danzig hitelesítő jegye és II mesterjegye van. Oldalán későbbi vésett felirat: OLEUM Infirmorum.[116]

Grazból két űrmutató került az egyházmegyébe, az egyik a szentgotthárdi, angyalfigurákkal, trébelt és áttört növényi dísszel, filigránnal és ékkövekkel díszített, IS mesterjegyes darab a 18. század közepéről.[117] A másik Rigyácon van, talpát négy kagylós, lizénás osztás közt levélfüzerek és rózsák díszítik. Kettős sugárkoszorús hátlapja előtt meanderes és virágos lemez, ovális szentség-szekrénye körül copf stílusú kettős szalagfonat. Grazi hitelesítő jegye 1778-ból való, alján S betűvel, mesterjegye ovális keretben írott, összefonódó AJ betűk. Ugyancsak grazi, 1778-ban készült munka a már említett szentgotthárdi ereklyetartó korábbi bécsi talpon álló felső része.

Nürnbergből egy vésett virágokkal, domborított kagylókkal és öntött, applikált angyalfejekkel díszített kehely van Szombathelyen, jegye nincsen, de eredetét a talpára vésett körirat tanúsítja: „M. H. Macht Michael Hinlein NURNB 1691.”

A bevezető részből kiderült, hogy az itt közreadott, ötvösbélyeges tárgyak az összeírt anyagnak csak kis részét teszik ki. Ugyancsak a bevezetőben vázoltuk azokat a körülményeket, amelyek miatt tartózkodtunk attól, hogy megkíséréljük az anyag nagyobbik felét kitevő jelzetlen tárgyak rendszerezését, művészettörténeti értékelését. A biztos adatokat akartuk csak ebben a cikkben az érdeklődő kutatók rendelkezésére bocsátani. Ennek értelmében csatolunk még a fentiekhez egy részt, a feliratos tárgyak jegyzékét, mert ezek a hely- és családtörténeti kutatáshoz jelenthetnek adalékot.[118]

#### Feliratos ötvöstárgyak

Acsád: kenettartó (1782. Kőszeg): „fieri fecit Parochus Meszleniensis. Anno 1782. Pro Ecclesia Meszleniensis”

Bögöte: kehely: SAFARIT ILONA 168 . .

Céldömök, Bencés apátsági templom: dobozka: „Pater Xaveri Zoldos Ordinis Sancti Benedicti Ano 1779”

Korona: 1. May 1850. Anna Reh”

Korona: „A. Reh May 1850.”

Csénye: kehely: „A. S. B. 1776 30: L. I. C.”

Csipherek: kehely: „MINDSZENT 1765.” (karcolva)[119]

kehely: „VIVAT N. F. C. C. et C / RENOVA: A. DOMI- NI 1715”

Gasztony: kehely: „M. TIMAN. O.S.B. AN 1766.”

cibórium (Bécs, 1795): „I. Umus D. Cons: aul: Ludov. Boros de Rákos. Ecclesiae Gosztony donavit A° 1795.”

űrmutató (Bécs, 1794): „Illmus D: General: Adam Boros de Rákos Eccl. Goszton donavit Anno 1794.”

Gencsapáti: füstölő (Kőszeg 1807): „Hoc Thuribulum Ao. 1807. Sponsa Gentsiensis Donavit Rdv.mus D.Ioannes Wlasics.”

Gyöngyösfalu-Ludad: űrmutató: „Balaton Imre Aján: 1871”

Gyöngyösfalu-Pöse: kehely: „OBTULIT BMV GEN DVIS FRAN: LVD DEAKOVICH 1705”

patena: „Anno 1778 AEcclesiae nagypösseiensis”

Győrúvár: talpas kereszt: „IUBILARI ET VENERABILI SACERDOTI PAULO ZSIRAI CRUCI AD STANTI HONORIS CAUSA A CULTORIBUS CRUX OFFERTUR”

Hagyásbörönd: cibórium: „Börönd 1785” (karcolva) Horvátnádálja: Kehely (Győr 1830): „1830. E. Manificentia R. díssimi D. Jos. Kováts Canonici Jauriensis”

Ivanc: Kehely: „Hunc Calicem Ecclesie In Ivancz ad Fluvium Raba Post Exstirpatam Calvinii háresim dono Obtulit SF (Sigray Ferenc) 1674.” Utólag rákarcolva: „Horvath Boldizsár 1886”



- Jánosháza:** kehely (Pozsony, 1743) „Conv. 6. Setant ora: sti. Pauli pri: ere: 1749.  
képkeret: (Kőszeg, 1813) „EX VOTO COMITISSA ANNA REWAY nata IESENSZKY /MATER AMABILIS 1813”
- Káld:** képkeret (Kőszeg): „EX VOTO ALOYSIA F.n. I. 1813. MONSTRA TE ESSE MATREM”
- Kemenesszentmárton:** réz kehely: „A k.sz. mártóni anya Egyháznak 1865.”
- Kemenesszentpéter:** kehely: „EX MUNIFICENTIA RSSMI D : D : AB : C.E.S. PRAEP.M.CN.ET VIG-GRIS PAULI CSÓDI ANN 1791.”[120]
- Kőszeg, Szt. Jakab templom:** feszület: „SANCTE IACOB E ON P Ex legato Georgiy Schaffen 1670.”[121]  
Örkölcs (Bécs 1741): „EPHROSINA DE SLETAR, FILIA GINSIENSIS GRACIARUM VIRGINIS ARIS CONCORDIBUS BOTIS GRATIS POSUERUNT. MARIA ANTONIA DE ROTH NATA NOBILIS DE MILLERSHOFFEN ET JOSEPHUS ANTONIUS NOBILIS DE ROTH CONSORTES”[122]
- Kőszeg, Jézus Szíve templom:** cibórium (réz, neogótikus pixiscibórium): oldalán vésett püspöki címer és hosszú felirat, amit nem jegyeztünk le, csak a donátor nevét: „Miske Kálmán ajándéka 1895.”
- Kőszegpály:** kehely: „EX VOTO FRAN: NOBILIS DE COMPER ANNO. MDCCLXV” (címerrel)  
pixis: „Anno 1766 D SG Ecclesiae Nagy Patyiensis” és „Fieri curavit Splis Dominus Joanes Niczky de eadem”
- Kőszegszerdahely:** réz kehely: „Calix Pro Capella Calvaria in monte Sancti Viti ad Vellem Fundato Ao 1739 donatus.”[123]
- Lakhegy:** kehely: „Vas v. megiben Lakhegyi Kéhely Anno 1745.”
- Lenti:** kehely: „Sumptibus Roti : Dni : Stephani Györő Comparatus Anno Dni 1774.”
- Lipárt:** kehely (Bécs, 1755): „Ex Voto D. Franc Pázmándi C.C.C.pro Eccl. Lipard 24. Aug. 1755.”
- Lispezsentadorján:** feszület (réz, 18. sz. első fele): „A. SZEM.E.N.I. V.I.E.”
- Magyarszeceőd:** kehely: „1796 + E + S”
- Nagymizdó:** úrmutató (Augsburg): „KIS MIZDÓI TEMPLOMNAK AJANDEKOZTAK H. F. és S. I. 1756 Die 14. August.”
- Nagysimonyi:** kehely: „PRO ECCLESIA ROMANO CATHOLICA SIMONYIENSI COMPARATUS. A. 1792.”
- Nick:** kehely és patena: „1761 Niczky Lázár adta ezen kelhet az Niczki Templomnak patenával együtt” „1761 Niczky Lázár adta ezen patenát kelhel együtt az Niczki Templomnak”
- Nova:** kehely: „FAN TONI US. OBERER GER PRIOR AXPACEN: ANNO: DOMINI MDCXXXVI”
- Ostffyasszonyfa:** kehely (réz): „Joan Zichy C.C.C.C. 24.<sup>a</sup> Aug. 1755.”
- Őrszentpéter:** kehely: „Hoc opus fieri fecit Michael Pantelet Julianna Peka. Pro s.Pet.Et. Pa” Ecclia/AP A 1734 DI IO”[124]
- Pápóc:** úrmutató (réz): „Nobilis Domina Catharina Tomics Curavit Anno 1748.”  
kehely (neogótikus): „Illustrissimus D. Carolus Nogall el.Epus praepositus de Papoc — Eccae Papoczensi 1893”
- Püspökmolnári:** kehely: „P.,M.G.,D., Stephanus Saller de Iakabháza Pro Ecclesia SZ Tamás fieri curav... Cum Patena Anno 1733”[125]
- Rábahídvég:** úrmutató (réz): „P.AC: GDM: Z: P.AC: GD:JP. Fi: Cu: 1741.”
- Rábakethely:** kehely: „I.S.L. 1731.”[126]
- Répcseszentgyörgy:** úrmutató (Pozsony 1763): „ANNO 1769 DIE 25 MAI. SIGISMUNDUS HORVATH DE SZENT GYÖRGY” (címerrel)  
kehely (Pozsony 1763): „SIGISMUNDUS HORVATH DE SZENT GYÖRGY ANNO 1769 DIE 25 MAI” (címerrel)[127] örkölcs: „IOSEPHA CHRISTINA ESTERHASIN ABBATISSA HOC ANATHEMA PIE SUSPENDI UISSIT” (címerrel)
- Rigyác:** kehely (Selmecbánya): „M.C.G.V.M.G.G.V.T. 1717” (címerrel)
- Rum:** úrmutató (Bécs, 1845): „Tettes Rumy Ferencz csináltatta 1845. Junius 15<sup>en</sup>”  
kehely (Szombathely 1845): „Rumy Ferencz 1845”  
feszület (Szombathely 1846): „Rumy Ferencz csináltatta 1846. Eszt.”[128]
- Salomvár:** kehely: „S M. T S Z e L N g C A. 1687”
- Sitke:** kehely (Bécs, 18. sz. közepe): „Proprium Ecclesiae Nagysitkensis”  
kehely (Augsburg 1779—81): „MARIA Joseph... Harach”  
úrmutató (Bécs): „Tc. özvegy N. I. Snészül W.T. 1886.”  
kehely (Bécs): „Tc. Öz. Nagy Sándorné sz. Weidgang Terézia 1887”
- Sorokpolány:** kehely: talpán Szapáry vagy Mikos címer és 1867-es évszám.
- Szécsisziget:** úrmutató: „IOSEPHUS SZAPARY FIERI CURAVIT SZÉCSY SZIGETINUM 1757”  
kehely: „C JOSEPHUS SZAPARY FIERI CURAVIT SZÉCSY SZIGETINUM M DCC LVII”
- Szemenyesömlén:** úrmutató: „G.G.K. „P” S:FF 1787.”
- Szentgotthárd:** ereklyetartó (Bécs 1750 és Graz 1778): „R:R:D: ROBERT: LEEB ABBAS AO 1739 HANC A MAJORI MONASTERY SANCTA + PARTICULA DIVISAM DEDIT”[129]
- Szentgyörgyvölgy:** úrmutató: „COMPARAVIT Ladislaus Gyurka Parochus Districtus Also-Lendvensis Vic(e) Archi Diaconus et Jul(itus) Cottus (comitatus) zalad. Babul... riae Assensor 1836.”[130]
- Szombathely, Székesegyház:** cibórium (ltsz: 77.4.): „D.D. VEN. Capitulum Castroferreo Sabariense A.D. 1922.”  
kehely: (ltsz: 77.15.) „COMITISSA : MARIA : MARGARETHA : SZECHI DE : RIMA : SZECH : ANNO: 1700.” (10. kép).  
kehely (ltsz: 77.17.): „R.mus.D.Martin Szily Abbas B.M.V.d.e. Joan Lector et Cans. Castrif. curavit fieri A. 1763. die 15.a 7.bii.”  
kehely (18. század, ltsz: 77.19.): „Cathedrali Sabariensi d.d.Dr.Joannes Palkó”[131]  
kehely (ltsz: 77.20.): „D.D.Dr.ALEXANDER TAUBER CANONICUS SABARIENSIS A.D. MCMXVIII. kehely (ltsz: 77.23.): „F.F.Dr.Alexander Tauber Canonicus Sabariensis a D. 1913.”  
kehely (ltsz: 77.29.): „Josephi Lányi Episcopi 8. Dec. 1906. consecrati.”  
ereklyetartó (ltsz: 77.31.): „3 Ordo Hung. curavit. pra. ara. S. Elis. 1777.” (24. kép).  
kehely (ltsz: 77.43., Bécs, 1762.): „R nus D Martin Szily Abbas B M V. de Ivan Lector et Cans Castrif curavit Fieri A 1763 die 15-a 7-bris.”[132]  
fedeles kupa (ltsz: 77.44.): „MISKEI BALAS CZINALTATA 1651”[133]
- A bozsoki püspöki kápolnában:**  
kehely (Bécs, 1845.): „Gabriel Balassa Episcopus Sabariensis Anno 1845”
- Szombathely, Szt. Erzsébet (volt ferences) templom:** kehely: „... E... EAD... CANT... 1755” (nagyon kopott, hiányos felirat a talpperem alján)  
úrmutató: „Hermán József Jeremiás készíttette gyémántméséjére, hálaadó emlékül a Sz. Ferenciek szombathelyi zárda templomának 1896. — Uram Jézus bocsásd meg bűneimet.”
- Szombathely, Szt. Márton (volt domonkos) templom:** kehely (Bécs, 1674.): „E:D: Ioannes Hazatius et Consors D. Susanna Szili donarunt et noverunt hunc calicem Templo S: Martini Eppi et confessoris Anno 1675.”  
kehely (Bécs, 1744.): „ROSALIA.M.FL...” (igen kopott)  
kehely (Bécs, 1763.): „Memento P. Ludovici Szent-Ord.Prad.”
- Táplánszentkereszt:** kehely (Augsburg): „EXV.F.F. IAGODICS GEORGI DOMIN GNROS. ANNO 1710.”
- Tófej:** kehely: „Fieri curarunt. THEODORUS DANIELL ET MITKO CSOMÁK. ANNO 1746.”
- Tótszentmárton:** kehely (Bécs 1840-es évek): „Rom 1874 Aladar u. Clarisse von Halasy”



Tömörd: feszület: „RD GD 1649”

úrmutató (Augsburg 1718): „1718: den 7 April Und 3/4 auf 7 Uhr Frühe ist Herr Johann Carl Edler v. Engeshoffen Ritter zu s: Jacob in Gott Seel entschlaffen hat. Zur Ehr Gottes und Seiner Seelen Heyl 3 Monstranzen in 3 arme Gottshäuser Verschafft, und ist diss die Anderte” (talpon); noduszán: „Dis ist des Herrn Carl Ordens Creüz” és címer.

kehely (Bécs, 1723): talpán: „Joseph Wilderrich Edler v. Engeshoffen und Kaysl: Reichshofrath zu Ewigen Gedechnis Machen lassen M.R.P.V.E.G.V.G. etc.” noduszán: „Dieser Kelch gehört auf das Guth Tömöri in die Pfarkirchen”, „So mein Gottseel Herr Sohn das Guth er Kauff 1 tiat” (?) (címerrel) [134]

Vámoscsalád: patena: „Jacob Francz d<sup>o</sup> 31. Jan. 849.” [135]

Vaskeresztes: kehely (Bécs 1749): „Veronica Fixlin 1749”

## JEGYZETEK

1 Az 1960-as években egyes püspöki székhelyeken és nagyobb városokban folyt már felmérés és a legértékesebb tárgyakat védetté nyilvánították.

2 Itt Brestyánszky Ilona végzett felméréseket a 70-es évek elején.

3 Farkas Attila: XVII–XVIII. századi úrmutatók, kelyhek és cibóriumok az Esztergomi Főegyházmegye plébániáin. Egyetemi disszertáció, 1981. ELTE Művészettörténeti Tanszéke. (Kiadatlan)

4 A munkacsoport létszámát igen jelentősen gyakorlati szempontok határozták meg – ennyi ugyanis egy személyautó férőhelye.

5 Fáradozásuk, áldozatkészségük nélkül lehetetlen lett volna a munka elvégzése, csak az ő személyes jelenlétük biztosította a tárgyak megtekinthetőségét, s ők adták az utazásokhoz nélkülözhetetlen gépkocsit is.

6 A kiszállások évente 1–2 alkalommal, esetenként 3–4 napot vettek igénybe, a bennük résztvevő 5 különböző munkahelyű és elfoglaltságú ember igen nehezen tudta az időpontokat egyeztetni. A nehézségeket fokozza, hogy a kiszállásokra nincs megfelelő anyagi fedezet, 1982-ig a két múzeum fedezte a költségeket, azóta egyedül csak az Iparművészeti Múzeum.

7 A tárgyleírások egy-egy példányát a Katolikus Gyűjteményi Központ, az illetékes püspökség és a helyi plébániák kapják meg. E tanulmány fényképeit Hasznos Zoltán (Magyar Nemzeti Galéria) készítette.

8 Egyházi Gyűjtemények kincsei – Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1979. október – 1980. január; Nyugat-Dunántúl Egyházi Művészete. Kőszeg, Tábormokház, 1980. október – 1981. március.

9 A textilekről és a bútorkról később jelenik meg beszámoló.

10 Ugyanezt figyelte meg Farkas Attila is az Esztergomi Főegyházmegyeiben. Oka nyilvánvalóan az, hogy felszerelésükhöz egy-egy plébánia a régebbi, kevésbé értékesnek tartott tárgyak átadásával járult hozzá.

11 Kivétel egy, az egyházmegye területén, Nagysimonyban, feltehetően középkori templom helyén talált 13. századi, limoges-i corpus, ez azonban az akkori plébános tulajdona, akinek a találok átadták. Kiállításokon szerepelt, l. Egyházi Gyűjt. Kincsei. Kiállítási katalógus, szerk. Dávid Katalin (Bp. 1979.), 40. szám; Nyugat-Dunántúl egyházi művészete, Vas megyei Múzeumok Katalógusai 70. szerk. Bakay Kornél, Kőszeg, 1980. 1. szám, 1. kép.

12 A kőszegi Szt. Jakab és Jézus Szíve templomok gótikus tárgyai már eddig is több kiállításon szerepeltek, részletes feldolgozásukra, mint a megyei gótikus együttesre, egy későbbi, külön dolgozatban szeretnék visszatérni. Eddigi irodalom: Régi egyházművészet országos kiállítása. Bp. 1930. a katalógus Nr. 229. az 1486-os kehely Nr. 285. az úrmutató Nr. 316. a 17. századi ereklyetartó feszület. Részletes ismertetést írt Somogyi Árpád: Régi kőszegi ötvösökről és ötvösművekről” címmel, Művészettörténeti Értesítő 1962. II. 253–264.

13 A Dunántúl nyugati részén talán az országos átlagnál gyakoribb jelenség, hogy a kelyhek többször gazdát cserélnek: más templomba, másik vallás szolgálatába kerülnek, a vallási villongások következtében gyakran gazdát cserélő templomokkal párhuzamosan, de sokszor függetlenül is.

14 H. Kolba Judit: Gótikus kelyhek a győri székesegyházban. Arrabona, 1978. 317–318. Nr. 4, Nr. 5.

15 Victor Roth: Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. Hermannstadt, 1922.

16 Hasonló vésett szöveg – helf gott uns változatban – a győri vésett kehely kuppakosarán fordul elő. L. Kolba i. m. Győri kelyhek, 318. o.

17 A magyar történeti ötvösműkiállítás lajstroma. Bp. 1884. II. terem. 8. szekrény. Nr. 128.; A Magyarországbán készült régi egyházi kelyhek kiállításának leíró jegyzéke. Bp. 1913. Nr. III. 34. o. – mindkét közlés még kézkománcs rotulusokat említ, a zománc ma már nem látható. Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvös-jegyek a középkortól 1867-ig. Bp. 1936. Nr. 809. a kassai jegy, és

feszület: „... e sanCteg Ve Christo CrVx hoc ... Vif LVDOVICO Ernst 1...” (nagyon kopott)

Vasszilvagy: patena: „Memento Antonii et Julianae” [136] Vép: kehely: „Adamus X... ous Nigriny F.F. 1698. / RENOVATUM: L § L.C.I.E.G.” (11. kép).

kehely (Augsburg): „Comes Gabriel Antonius Erdödi Episcopus Agriensis donavit hunc Calicem Capellae Santi Spiritus 1718.” [137]

Viszák: kehely: „A.R.D: MATTH. GURABY E.C.I.C: et ARCH: SOPRON: F.F.A:I 1699.”

Zalaboldogfa: kehely: „LAKY RAFAELNŐ AJÁNDÉKOZTA 1861.”

Zalaszentgyörgy: kehely: „NEMES ZEL” és „N ZEL.” Zalatárnok: kehely: „Anno 1778. Aecclisiae Nagy pösseiensis” [138]

H. Kolba Judit–Lovag Zsuzsa

Nr. 861. Szegedi jegye, 143. Kőszeghy ismerte és idézi ezt a darabot, csak az évszám hibás: ő 1583-nak írja. Az ötvöst 1572 és 1598 között említik, 1585–1587 között és 1590-ben címester volt.

18 A szöveg nem jelöli, hogy melyik helységben található ez a Szent Kereszt templom. A Felvidéken – Petneki Áron szíves segítségével – Garamszentkereszt és Vágszentkereszt temploma jöhet szóba, de természetesen más, Szent Kereszt patrociniumú templom tulajdonában is lehetett korábban.

19 H. Kolba J: Gótikus kelyhek az evangélikus gyülekezetekben. Diakonia, 1980. 2. 48–57., 54–56. oldalon van a csőngei kehely leírása.

20 A kehely közölve Szemrecsányi Mariann: A novai templom és falképei. Bp. 1935. 24. Nr. 7.

21 Kőszeghy Nr. 1741. 295. Az ötvöst 1626–30-ig említik, de halála éve ismeretlen, így még dolgozhatott 1636-ban is.

22 I. sz. Szo. 77.44. Védett, a védési száma 83192/1960. Itt említenék meg, hogy a leltári számokat csak a püspökség tárgyainál készítették évszámokkal, másutt a kevés tárgy egyelőre szám nélkül került leírásra.

23 Ilyen pl. két teljesen azonos kehely Csehímszentzen és Hosszúperesztegen, amelyeket a század elején öntöttek egy rokokó kehelyről vett minta alapján, csak kuppájukat készítették ezüstből. Előbbinek a talpán felirat van, amely szerint 1905-ben adományozta a kerületi papság a csehímszentzi esperes plébános aranymiséjére. Történeti érdekessége miatt jegyeztük fel Gencsapáti-Apátiban azt a lengyel és magyar címerrel díszített ezüst cibóriumot, amelyet 1942-ben lengyel menekültek adományoztak a templomnak.

24 Az oltárkereszt Lovászbán van, a hagyomány szerint a szentgotthárdi apátságból került ide, a 18. század első felében készült. 25 Kőszeghy i. m. 349–50. és Horváth Tibor Antal: A szombathelyi ötvösség története. Dunántúli Szemle, 1940/3 és 134., 1941. 42. és 144., 1942. 138.

26 Kőszeghy Nr. 2077, 2082., Horváth T. A. i. m., 1940. 142., 1941. 149–150. Nr. 43., Dávid K. Magyar Egyházi Gyűjtemények kincsei Bp. 1981. Nr. 95. 26., fényképpel.

27 Kőszeghy Nr. 2077. Talán azonosítható Török Ötvös Antal (1778–80) ötvösmester személyével, Horváth T. A. i. m. 1941. 151.

28 Kőszeghy Nr. 2080, 2083., Horváth T. A. i. m. 1941. 151. Nr. 48.

29 Kőszeghy Nr. 2081, 2081, 2084, Horváth T. A. i. m. 1941, 152. Nr. 54.

30 Kőszeghy Nr. 2080, 2083.

31 Kőszeghy Nr. 2085. A, Horváth T. A. i. m., 1941, 152. Nr. 53.

32 Az MTA iparművészeti kutatási tématerveinek összefoglalásaként jelent meg Somogyi i. m. A munkát Weiner Mihálynéval készítette, a környék általuk összegyűjtött, kőszeginek vélt ötvösmunkáiról katalógus egészíti ki (65 db). Ezért nem írtunk az itt leírt tárgyakról, mestereknél azokra a tárgyakra utalunk, melyek náluk egyáltalán nem szerepelnek.

33 Kőszeghy Nr. 1102, 1113 (Repsch talán későbbi mesterjegye)

34 Kőszeghy Nr. 1103, és 1112. (előbbi kétszer beütve)

35 Kőszeghy Nr. 1103 és 1113. A káldi Historia domus szerint a Jeszenszkyek voltak a templom kegyurai, Aloysia a donator.

36 Kőszeghy Nr. 1105 és 1112.

37 Kőszeghy Nr. 1113.

38 Kőszeghy Nr. 1107.

39 Csátkay Endre: Soproni ötvösök a XV–XIX. században. Sopron 1931., Kőszeghy 331–34.

40 Kőszeghy Nr. 2015, és a csak rajzban hozott Nr. 1982-es városjegyet találjuk mindkét darabon.

41 Kőszeghy Nr. 2018., hitelesítő jegye nincs.

42 Kőszeghy 120–121., Jankó László: Győri ötvösök a XVI–XIX. században. Győr, 1934.

43 Kőszeghy Nr. 742 és 709. Mindkét jegyet csak Csányi rajzából ismeri, tárgyon nem találta.

44 Kőszeghy Nr. 720, 758.



45 Kőszeghy Nr. 725.  
 46 Kőszeghy Nr. 747.  
 47 Kőszeghy Nr. 754. (Nr. 10., a leltározásnál)  
 48 Nr. 17., Kőszeghy Nr. 750, legkorábbi Raab jegy. Ez a városjegy évszám Kőszeghynél nem szerepel.  
 49 Kőszeghy 280–281.  
 50 Kőszeghy Nr. 1590, 1603.  
 51 Kőszeghy Nr. 1592, 1603.  
 52 Kőszeghy Nr. 1593, 1607.  
 53 Kőszeghy 344–345.  
 54 Kőszeghy Nr. 2054, 2067. Günther dolgozott a győri ötvöscéhnél is, erre vannak céhes adatok.  
 55 Kőszeghy Nr. 2056, 2070.  
 56 Kőszeghy Nr. 310, 344. Brestyánszky Ilona: A pest-budai ötvösség. Bp. 1977.  
 57 Kőszeghy Nr. 403, 530., tárgyat a pesti jegy évszáma keltezi.  
 58 Kőszeghy Nr. 414, 467 és Nr. 542., Gossmann monogramos jegye.  
 59 Kőszeghy Nr. 438, 558.  
 60 Kőszeghy i. m. 288–92., Mihalik József: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő 1904. 384; *Ortway Tivadar*: Pozsony város története. Pozsony 1903, szintén bőszeges adatokkal szolgál az ötvösségre.  
 61 Kőszeghy Nr. 1633, 1742.  
 62 Kőszeghy Nr. 1681. és talán Nr. 1748.  
 63 Kőszeghy Nr. 1639., 1748.  
 64 Kőszeghy Nr. 1639, 1760.  
 65 Kőszeghy Nr. 1640. (1763-as évszámmal) és Nr. 1751. (1746–63 között említik a mestert).  
 66 Kőszeghy Nr. 1642 és 1750. Fabert 1744 és 1766 között említik.  
 67 Ltsz. Szo. 77. 25. A pozsonyi jegy bizonytalan, 1770–80 körül, Turchányi Nr. 1762., 1778–88 között említik.  
 68 Kőszeghy Nr. 1494. és I O B mesterjegy még feloldatlan. Mindkét jegy többször betítve a darabon.  
 69 Kőszeghy Nr. 1497. a városjegy, a mester monogramját Kőszeghy nem ismerte.  
 70 Kőszeghy Nr. 1935-höz hasonló leginkább a jegy, két kalapács és közöttük S betű!  
 71 Kőszeghy Nr. 1144, 1197. Ltsz. Szo. 77.35. A Mikes címer: álló, nyilat tartó oroszán.  
 72 Kőszeghy Nr. 1903 ill. 1916. A mesterről csak egy említés maradt 1753-ból.  
 73 Az összegyűjtött augsburgi jegyek közül *Marc Rosenlery* jegykönyve – Der Goldschmiede Merkzeichen (Berlin 1928) – alapján alig egy-kettőt lehetett meghatározni. Újabb jelent meg *Helmut Seling* munkája – Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. I–III. (München 1980), amelynek III. kötete (Meister, Marken, Beschauezeichen) az ötvösjegyek óriási gyűjteményét tartalmazza. A továbbiakban ennek a kötetnek a sorszámaait adjuk a jegyek meghatározásához, elsőként a hitelesítő, másodikiként a mesterjegy számát.  
 74 *Seling*, 39., 1278.; *Somogyi*, i. m. Katalogus 11.  
 75 *Seling*, 95.  
 76 *Seling*, 136., 1656. A mesternek még egy 1689-ben készített kelyhe van Magyarországon, a soproni evangélikus egyház gyűjteményében. – *Seling* említi irodalmával együtt.  
 77 *Georg Reischle* (1652–1700) vagy *Georg Rill* (1657–87) monogramja, *Seling*, 1578. ill. 1609.  
 78 Ltsz. Szo. 77.39., *Seling*, 130., 1720.  
 79 1695–1700 közötti hitelesítő – (*Seling*, 153.) és bizonytalan – TI vagy TT – mesterjeggyel.  
 80 *Seling*, 136. vagy 144., 1636.; *Somogyi*, i. m. kat. 5.  
 81 *Seling*, 162., 1745.  
 82 *Seling*, 147., 1684. A mesterjegy rajza kissé eltér a *Seling*-nél köztől, de kétségkívül azonos (összevont) monogram mind a kettő.  
 83 *Seling*, 2026., a kelyhen 1720 körül, a cibóriumon 1712–15 között használt hitelesítő jeggyel (*Seling*, 186. ill. 173.); Ugyanettől a mestertől az Esztergomi Főegyházmegyében, Lüdányhálsziban is van egy kelyhe. – *Farkas*, i. m. T. 113.  
 84 A vépi templom titulusa „Urunk színeváltozása”, a felirat viszont Szentlélek kápolnát jelöl adományozottként. A kelyhe valószínűleg utólag került ide.  
 85 *Seling*, 180., 1827.  
 86 A feliratról nem derül ki, hogy vajon eredetileg is a tömördi templom volt-e a három szegény egyház egyike, vagy utólag került ide a monstancia; *Somogyi*, i. m. Kat. 58.  
 87 *Seling*, 176.  
 88 Ltsz. Szo. 77. 16. Jegyeit nem tudtuk azonosítani.  
 89 *Seling*, 195., 2185.  
 90 *Seling*, 194. Háromkaréjos mesterjegye nagyon kopott, utolsó betűje mindenestre azonos az előbbi mesterével.  
 91 *Seling*, 167., 1986. A díszítő motívumok igen hasonlóak a *Farkas Attila* által közölt kisorosz és ásványrárói, ugyancsak Lolenz Kolbtól származó úrmutatókéhoz (i. m. T. 1., T. 99).  
 92 *Seling*, 140. vagy 163., 1806.  
 93 *Seling*, 1919. Hitelesítő jegyét sajnos nem rajzoltuk le pontosan.  
 94 *Seling*, 267., 2511.  
 95 A bécsi mesterjegyekről nincs megfelelő feldolgozás, *Rosen-*

*berg* jegykönyve alapján csak igen kis hányaduk oldható fel. Monogramos regisztert – ritkán a jegy formáját is leírva – közölt újabban *Alfred Reitzner*, *Edelmetalle und deren Punzen*, in: *Alt-Wien Kunstlexikon* (Wien 1959) Ennek alapján megkíséreltük a mesterjegyek feloldását, de legfeljebb a három betűs jegyeknél lehetett többé-kevésbé azonosítani a mestert. Kétfutás belyegek esetében meglehetősen bizonytalan az azonosítás, ezért a több számba jöhető lehetőséget nem soroljuk fel.

96 Ahol az azonosítás valószínű, *Reitzner* sorszámaait adjuk, a több soros monogramok betűinek sorváltását /-el jelöljük. A mesterjegyet megelőzi a hitelesítő jegy évszáma.

97 *Somogyi*, i. m. Kat. 60.; IC mesterjegye talán *Joachim Cornelis* (Cornely) (1712–24), *Reitzner*, 505.

98 *Somogyi*, i. m. Kat. 13.

99 Az 1747-es kőszegi kehely mestere *Somogyi* szerint *Josephus Moser*. – *Somogyi*, i. m. Kat. 14.

100 A szombathelyi kehely ltsz.: Szo. 77. 43., védett, védési száma: 83187/1960.; a pecőli kehely mestere: *Reitzner*, 844.

101 *Somogyi*, i. m. Kat. 15.

102 Ltsz.: Szo. 77. 9.

103 A kőszegi és gencsapáti monstanciához – *Somogyi*, i. m. Kat. 16, 29.

104 Ltsz.: Szo. 77. 1.

105 Mesterjegye azonos a már említett, 1795. évi cibóriumával.

106 A szombathelyi erekléytartó ltsz.: Szo. 77. 50., WD mesterjeggyel, 1809–10. évi behozatali jeggyel.

A szentgotthárdi mesterjegye AH, védett, védési száma: 81876/61.

107 *Somogyi*, i. m. Kat. 17.

108 *Reitzner*, 668. Az esztergomi egyházmegyében, Tokodon is van egy monstanciája 1743-ból – *Farkas*, i. m. T. 211.

109 Védett, védési száma: 69036/66.

110 Ltsz.: Szo. 77. 26.

111 A bozsoki püspöki kápolnába kihelyezve.

112 *Reitzner*, 947. A Mária Magdolna templomban.

113 Ltsz.: Szo. 77. 51.

114 A Zalaegerszegi-Oladi mestere valószínűleg azonos a cell-dömölki úrmutató és a szombathelyi otyatartó mesterével.

115 *Rosenberg*, Nr. 804. Ltsz.: Szo. 77. 45.; Védett, védési száma: 83192/1960.

116 *Rosenberg*, Nr. 950–954.; ltsz.: Szo. 77. 46.: védési száma: 83192/1960.

117 Védett, védési száma: 81876/61.

118 Csak azokat a feliratokat közöljük, amelyek az évszámon túl az adományozóról vagy a megadományozott egyházzal is közölnek adatokat. A feliratokat a jelenlegi őrzési helyek szerint, ABC sorrendben írjuk, a helynév után a tárgy megnevezése, ha eredete ismert, annak megnevezése, és a felirat. Ha a tárgy és a rajta levő felirat egykorú, külön nem jelezzük a tárgyak korát.

119 Csipkerek Csehimindszent filiája.

120 A kelyhet közli: *Csatkai Endre*: Sopron és környéke műemlékei – Magyarország műemléki topográfiája II. (Budapest 1953) 463, 478. kép. Kopott jegyei alapján *Csatkai* soproni munkának tartja.

121 *Somogyi*, i. m. Kat. 12.

122 *Somogyi*, i. m. Kat. 17.

123 A rokokó kehely talpán Szt. Borbála, Szt. Katalin és Pieta ábrázolással.

124 A rokokó kehely aranyozott rézből készült, a felirat no-duszának három ovális mezőjében van.

125 A templom titulusa Szt. Tamás, a falu régi neve Rábaszent-tamás volt. A templom kriptájában megvan *Stephanus Saller* sírköve, 1758-as évszámmal. A feliratról említtet patena is megvan.

126 Mestere valószínűleg azonos a püspökmolnári – igen hasonló – kehely mesterével.

127 A templom márvány keresztelőmedencéjének is *Horváth Zsigmond* volt az adományozója, 1777-ben. Felirata: „SAC M:D:C. SIGISM: HORVATH DE SZG. Cu VITAE SOLIA ANA SOMSICS. DE.S: CURAVIT Ao 1777”.

128 Egy cibórium is van a templomban 1845-ös bécsi hitelesítő jeggyel, de ezt más mester készítette, mint az úrmutatót. *Rumy Ferenc* felirat sincs rajta, ez egykorú vásárlás lehet.

129 Lásd. 106. jegyzet.

130 A felirat tussal van az úrmutató talpába írva, de a tárgy stílusa alapján egykorú.

131 A 18. századi kehelyre utólag felerősített lemezen van a felirat.

132 Nagyon rosszul olvasható felirat. A tárgy védett, védési száma: 83187/1960.

133 Lásd 22. jegyzet.

134 A tömördi tárgyakról: *Somogyi*, i. m. Kat. 57–59.

135 Aranyozott ezüst, neorokokó kelyhe is megvan, jegy és felirat nélkül.

136 A patena egy igen gazdagon díszített, a 18. sz. első felében készült kelyhez tartozott, annak megújított kuppájában vannak a patenával megegyező jegyek. A felirat által közölt nevekről lásd.: *Somogyi*, i. m. Kat. 64.

137 Lásd 84. jegyzet.

138 A kehely eredeti helyén, Gyöngyösfalu-Pösén megvan a hozzá tartozó patena, azonos felirattal.



A cikknek a gótikus és reneszánsz, valamint a magyar jegyes tárgyakkal foglalkozó része Kolba Judit, a többi Lovag Zsuzsa munkája.

# GOLDSCHMIEDARBEITEN DER DIÖZESE VON STEINAMANGER (SZOMBATHELY)

Seit den Siebzigerjahren hat das Fachinspektorat der Kirchlichen Sammlungen die Inventarisierung der Kunstgegenstände (Kunstgewerbedenkmäler) der katholischen Kirche betrieben. Die Mitarbeiter des Kunstgewerbemuseums und diejenigen des Ungarischen Nationalmuseums haben die Bischofssitze bereist und dort das Inventar der in den Domkirchen, Bischofspalästen befindlichen Goldschmiedearbeiten, Textilien, Möbel, Glas- und Porzellangegenstände von künstlerischem Wert aufgenommen.

Ebenfalls in den Siebzigerjahren hat die Registrierung der Kunstgegenstände in den Pfarren des westlichen ungarischen Grenzgebietes und der Balaton-Gegend begonnen. Im Balaton-Gebiet hat Ilona Brestyánszky die Inventaraufnahme gemacht, während eine kleinere Gruppe, deren Mitglieder Emőke László und Erzsébet Vadászi (Kunstgewerbemuseum) sowie Judit Kolba und Zsuzsa Lovag (Ungarisches Nationalmuseum) waren, die Pfarren aufgesucht hat und schrieb diejenigen von den Textilien, Möbeln und Goldschmiedearbeiten zusammen, die von kunstgeschichtlicher Bedeutung waren. Die örtlichen Episkopate haben die Arbeit unterstützt, woran der Nemeskoltai Pfarrer József Hentz in der Diözese von Szombathely und der Domherr András Grábics in der Győri Diözese teilgenommen haben.

Seinem Ziel entsprechend ist je ein Exemplar des Inventars bei den Episkopaten, örtlichen Pfarren und bei dem im Rahmen der Actio Catholica funktionierenden Katholischen Sammlungszentrum abgelegt worden.

Als erste ist die, in der Diözese von Szombathely durchgeführte Inventaraufnahme fertiggestellt worden. Die Ergebnisse schaffen die Grundlage zu der kunstgeschichtlichen Forschung, da wir anhand derer die erste Gelegenheit haben, einen Überblick über die Kunstgewerbegegenstände einer ganzen Diözese zu erhalten. Der vorliegende Artikel befaßt sich nur mit der Goldschmiedekunst.

Unter den mehr als 300 Kirchen und Meßorten gab es nur 238 Kirchen, wo man inventarisierungswürdige Kunstgegenstände fand, die überwiegend in der, nach dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, dem Sieg der Gegenreformation und der Vertreibung der Türken folgenden Zeit entstanden sind.

Mit Ausnahme eines einzigen Corpus von Limoges (Anmerkung Nr. 11.) ist keine Goldschmiedearbeit aus der früheren Periode des Mittelalters gefunden worden. Die Inventaraufnahme hat aber überraschende Ergebnisse gehabt; es sind mehrere in der Fachliteratur unbekannte gotische Kelche hervorgekommen. Diese letzteren, samt den schon bekannten und veröffentlichten, demzufolge im vorliegenden Aufsatz nicht erörterten gotischen Gegenständen von Kőszeg machen das gotische Material der Diözese sehr bedeutend. Die hier vorgeführten 5 gotischen Kelche wurden vermutlich in Ungarn angefertigt.

Der im Renaissancestil gestaltete Kelch von Egyházasbonyha weist eine slawische Aufschrift und das Beschauzeichen der Stadt Kassa (Kaschau, heute Košice) auf, aufgrund deren der Kelch im Jahre 1588 von dem dortigen Goldschmied, dem Adligen Thomas Zegedy angefertigt wurde. Durch die Feston- und Engelkopfformentik wird der Kelch zu einem schönen Exemplar der ungarischen Renaissance.

Die späteren Gegenstände wurden größtenteils aus vergoldetem Kupfer gemacht, während ihr kleinerer Teil — hauptsächlich die Kelche — aus Silber erzeugt wurde. Demzufolge ist es nur eine verhältnismäßig kleiner Teil von ihnen, dessen Datierung und Ursprung durch den Beschau- und Meisterzeichen genau bestimmt werden kann. Der vorliegende Artikel befaßt sich nur mit diesem kleineren Teil, d. h. mit den mit Zeichen versehenen Gegenständen. Es ist nur eine Annahme, daß

die aus Kupfer erzeugten Stücke, welche den überwiegenden Teil der Gegenstände bilden, örtliche Produkte sind.

Die bezeichneten Gegenstände stammen zu ungefähr 10% aus heimischen Werkstätten; die meisten aus den naheliegenden Städten, wie Kőszeg, Pozsony (Preßburg, heute Bratislava), Győr und Szombathely; einige Stücke aus Sopron, Pápa, Kassa (Kaschau, heute Košice), Nagyszombat (Tyrnau, heute Trnava), Székesfehérvár und Pest; noch weitere aus Buda und Lőcse (Leitschau, heute Levoča), Rozsnyó (Rosenau, heute Rožňava) und Selmecbánya (Schemnitz, heute Banská Štiavnica).

Es folgt vielleicht aus der geographischen Lage der Diözese, daß die Zahl der aus dem Ausland, aus dem Westen importierten Gegenstände groß ist.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war es die Stadt Augsburg, woher die meisten Stücke eingeführt wurden. In dieser Zeit ist die Wiener Goldschmiedekunst nur durch einen einzigen, einfachen, unverzierten Kelch vertreten.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat man Ausstattungsgegenstände von beiden Orten gekauft, aber aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind aus Augsburg nur 3 Stücke und aus dem 19. Jahrhundert ist keiner mehr vorhanden. Dagegen gewinnt Wien eine zunehmende Bedeutung, von wo wir 78 liturgische Gegenstände aus dem 18.—19. Jahrhundert (bis zum Jahre 1868) registriert haben.

Aufgrund der Publikation von Seling (Anmerkung Nr. 73.) konnten wir den größten Teil der Augsburger Meisterzeichen lösen. Diese sind im Text nacheinander gebracht worden. Bei den Wiener Meisterzeichen stand uns keine ähnliche Bearbeitung zur Verfügung, so daß wir bei diesen, neben der Jahreszahl der Beschauzeichen im allgemeinen nur die Abkürzung des Meisterzeichen angeben konnten. In der Beschreibung der Gegenstände im Artikel werden nur die wichtigsten Verzierungs-motive sehr summarisch angeführt.

Neben der Goldschmiederei der zwei Großstädte werden noch Breslau und Danzig durch je ein Stück vertreten; (Breslau: ein Deckelpokal, in der Domkirche von Szombathely, siehe Anmerkung Nr. 115.; Danzig: ein ähnlicher Pokal, ebendort, siehe Anmerkung Nr. 116.) und es gibt einen Kelch ohne Zeichen, der aber nach seiner zeitgleichen Aufschrift von dem Nürnberger Goldschmied, Michael Hinlein im Jahre 1691 angefertigt wurde. Aus Graz stammen zwei Monstranzen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (in den Kirchen von Szentgotthárd und Rígyác) und ein Reliquiar, wovon nur der obere Teil eine Grazer Arbeit ist, der untere Teil ist früher in Wien gemacht worden. (Anmerkung Nr. 106.)

Die meisten mit Zeichen versehenen Goldschmiedearbeiten bestehen aus zur liturgischen Grundausrüstung gehörenden Kelchen und Monstranzen. Die anderen Gegenstände sind in einer kleineren Zahl erhalten geblieben; hierher gehören einige Kreuze, Ziborien, Ewiglichter, Leuchter, Rauchfässer und Weichrauchbüchsen sowie einige Heiligenschränke.

Im letzten Teil des Aufsatzes haben wir die auf den Goldschmiedearbeiten vorfindlichen Aufschriften gebracht, welche Angaben bezüglich der beschenkten Kirche bzw. des Schenkers enthalten. Auch diese Aufschriften belegen die Tatsache, welche wir auch aufgrund der Quantität und der Qualität der in den einzelnen Pfarren bewahrten Gegenstände festgestellt haben, daß wertvollere Ausstattungen — selbstverständlich mit Ausnahme der Domkirchen — überwiegend in den ehemaligen Mönchkirchen und dort gesammelt wurden, wo eine Adelsfamilie das Patronat über die auf ihrem Landgut befindliche Kirche ausgeübt hat. Die Veröffentlichung der Aufschriften kann die Forschung der Ortsgeschichte sowie die der Geschichte fördern.



## BAROKK ÖTVÖSTÁRGYAK AZ ESZTERGOMI FŐEGYHÁZMEGYE VIDÉKI PLÉBÁNIÁIN

Az Országos Katolikus Gyűjteményi Központ az állami szakfelügyelet támogatásával 1969 óta irányítja azt a tervszerű és módszeres nyilvántartási munkát, amelynek célja a katolikus egyház tulajdonában levő teljes műtárgyállomány felmérése. Az intézményesített nyilvántartás lehetőséget nyújt arra, hogy a Gyűjteményi Központ az egész országra kiterjedő központi adattárat hozzon létre a műtárgyak védelme és a tudományos kutatás előmozdítása céljából. A felismeréssel párhuzamosan a területileg illetékes egyházi központok egységes leltárt készítenek a szakszerűen leírt és meghatározott adatok alapján.

Az ország területén első munkafázisként a legnagyobb idegenforgalommal és a műgyűjtők aktivizálódó tevékenységével leginkább veszélyeztetett területen — a Balaton környékén és a nyugati határszéleken — végeztük el az elmúlt másfél évtized alatt. E sorok írója, mint az Esztergomi Keresztény Múzeum akkori referense, ezt a munkát már előzetesen, 1960—64 között megkezdte, és saját egyházi főhatósága részére — Esztergom város és Budapest kivételével — összeállította az Esztergomi Főegyházmegye vidéki területének teljes nyilvántartási jegyzékét.

A műtárgyállomány változásának megállapítása, valamint az első összeírás revíziója céljából 1980—82 között ezt a munkafolyamatot megismételtem és súlypontozva a leginkább mobilizálható ötvöstárgyakra, a nyilvántartásba vett műtárgyakból leltárfotót készítettem.

A műtárgyak összeírása csak azon a földrajzi egységen belül történhetett meg, amely hazánk közigazgatási határai között — egykor a történelmi Magyarország felvidéki területeire is kiterjedő — jelenlegi főegyházmegyéhez tartozik. Közismert, hogy a történelmileg kialakult egyházi és közigazgatási megyehatárok nem azonosak, így az Esztergomi Főegyházmegye négy államigazgatási megye — Győr-Sopron, Komárom, Pest és Nógrád — területének egyes részeit foglalja magában. [1]

A felmérés előkészítésére és az újabb adatok egyeztetésére felhasználtam az eddig megjelent, vonatkozó műemléki topográfiákat. [2] Komárom és Győr-Sopron megye területére még nem állt rendelkezésemre hivatalosan publikált adat, mert ezeknek a területeknek műemléki topográfiája még csak a tervezés állapotában van. Az eddig elkészültek is csak részben nyújtottak támpontot a feladat végrehajtásához, hiszen azok, sajátos szerkesztési céljaiknak megfelelően, elsősorban a műemléki objektumokat, és csak másodsorban az épület tartozékait vették számba. A részletes és minden műtárgyra kiterjedő nyilvántartás természeténél fogva kiterjed a kevésbé kvalitatív, szerényebb és igénytelenebb tárgyakra is, amelyek a kutató számára esetleg általánosabban és számottevőbben jellemzik a kutatás tárgyát képező kort, területet, vagy tárgycsoportot, mint az előbbieket. A Főegyházmegye vidéki 115 templomának liturgikus felszereléséből összesen 513 ötvöstárgyat vettem nyilvántartásba. Ezek között a mennyiségében és minőségében legjelentősebb barokk anyagban 74 úrmutató, 101 kehely és 57 cibórium szerepel. [3]

Közülik 99 nemesféműből készült, a többi alapanyaga aranyozott, ritkábban ezüstözött vörösréz, elvéve pedig

sárgaréz. Nemesféműből többnyire a jelesebb ötvöscéhek és a rangosabb mesterek dolgoztak. A rézből készült tárgyak esetében fel kell tételeznünk, hogy azok java-részt az anyagilag kevésbé tehetősebb megrendelők, ismeretlen adakozók és kispénzű mecénások nem annyira ötvösökkel, mint inkább fémművesekkel, esetleg céhen kívüli kontárokkal készíttették el.

Az egyházmegyei zsinatoktól elrendelt és időközönként rendszeresen megismételt ún. kánoni látogatások, a Canonica visitatiókból [4] valamint a fontos kiegészítő adatokat nyújtó Acta Cassae Parochorumokból [5] az 1733—1779 közötti időszakra vonatkozóan világosan kitűnik, hogy a török hódoltság után felépült templomok felszerelése csak a legszükségesebb liturgikus tárgyakból állt. A hódoltságot átvészelt néhány középkori liturgikus eszközön kívül — amelyek többnyire közgyűjteményekbe, így az Esztergomi Főszékesegyházi Kincstárba kerültek — a területére nézve kicsiny, de földrajzilag szélesre nyúló főegyházmegye területén csupán egyetlen XVI. századi kelyhet találtam, Dunaszentpálon. A feldolgozott anyag szinte teljes egészében a hódoltság utáni időszakból származik.

A Főegyházmegye területe egykor a Habsburg királyi Magyarországhoz tartozott, és a plébániák kegyuraságát intézmények, személyek vagy családok látták el. A területi és kegyúri viszonyok nyomán követhetők a már említett dokumentumokból és a XIX. század elejétől rendszeresen kiadott egyházmegyei adattárakból, az ún. Schematismusokból. [6] A feltárt anyag, valamint a rendelkezésünkre álló dokumentumok összevetéséből kitűnik, hogy a világi kegyurak — talán mert kisebb terület, kevesebb plébánia ellátásáról kellett gondoskodniuk — bőkezűbben mecénáltak templomaikat, mint az egyháziak, történetesen az érsek és a káptalan. Azok a templomok őrzik mindmáig a jelesebb, kiemelkedőbb kvalitású ötvöstárgyakat, amelyek világi kegyuraságot élveztek (Bajna, Hédervár, Ásványráró, Balassagyarmat, Nagyoroszi stb.). Itt találjuk a külföldről behozott, Bécsben és Augsburgban készült műtárgyak legjavát. Ebben a korban nagylelkű patrónus a királyi kegyuraságot gyakorló állami hatóság — a Királyi Kamara (Excelsa Camera Hungarica vel Cameralis Administratio Regis Hungariae), amely az egykori királyi birtokokhoz tartozó templomok fenntartója: Pl. Visegrád és Szentendre.

A nagyobb jövedelemmel és jobb ellátottsággal rendelkező plébániákon lelhetők fel többnyire a rangosabb pesti mesterek művei, pl. Drégelypalánkon, Érsekivádkerten, Nagymaroson és Budaörsön.

A korai művek vándorlása is többé-kevésbé nyomom követhető. A legrégibb tárgyakat az egykori „filiális” ún. leványegyházak templomainak felszerelésében találtam. Ez a tény érthetővé válik a gazdaságilag fejlődőkéesebb „mater”, az anyaegyház, és az anyagilag mindenkor függő helyzetben maradt, alárendelt viszonyban levő filiális helyzetének ismeretében. A mater, az idők folyamán fel-felújította liturgikus felszerelését, a kiselejtezt, használatból kivont tárgyait pedig többnyire átadta a filiának. Ilyen műtárgyvándorlás feltételezhető pl. Dorog és Tokod, Dorog és Tát, Bajna és Nagysáp Nagybalács és Kisbalács mater-filia kapcsolatában.





1. Bajna, úrmutató. Johann Zeckel (+ 1728), Augsburg, 1720 körül

Feltűnő, de egyelőre kielégítően nem értelmezhető az a körülmény, hogy amíg Bécs, Augsburg és Pest jelentős műtárgyakkal képviselteti magát emlékanyagunkban, pl. a bécsi Joseph Schlatter négy kehellyel és egy cibóriummal, a korai barokk jeles augsburgi mestere, Lorenz Kolb pedig két úrmutatóval és egy cibóriummal, addig éppen az egyházmegye területére eső, nagy múltú és jó hírű műhelyek munkái hiányoznak vagy csak jelentéktelen mennyiségben szerepelnek, így Pozsony, Selmechánya, Körmöcbánya. Megalapozatlan lenne annak feltételezése, hogy a hiányolt darabok a nemesfémből készültek, de jelzés nélkül maradt tárgyak csoportjában rejtőznek. A kérdésre csak egy szélesebb körű, a főegyházmegye egykori, ma Szlovákia területére eső plébániáinak alapos felmérése adhatna választ: vajon a felvidéki műhelyek kisugárzása csak szűkebb környezetükre terjedt-e ki?

A hitelesítő bélyegek, a mesterjegyek és az egyes céheknél használt ún. ellenőrző betűk értelem szerűen hozzásegítettek a legjelentékenyebb műtárgyak pontosabb meghatározásához. Ezek megjelölték a tárgy készítésének helyét, korát és mesterét.[7] Számos tárgyon viszont csak a tulajdonosra, a donátorra vagy a felújításra vonatkozó feliratok jelentették a támpontot, huszonnégy esetben évszámmal is szolgálva.[8]

A továbbiakban néhány olyan XVII–XVIII. századi úrmutatót, kelyhet és cibóriumot ismertetünk, amelyek eddig ismeretlenek voltak a szakirodalomban és pregnánsan rámutatnak azokra az összefüggésekre, amelyeket előzetesen felvázoltunk.

A korai levélindás, gyümölcs-motívumos augsburgi tárgyak közül kiemelkedik a *bajnai* ezüst úrmutató, amely 1720 körül készült, és az augsburgi *Johann Zeckel* (+1728) munkája.[9]

Óvális, négy karélyú, széles szegélyű talpát gazdag növényornamentika díszíti, amelyet a talpszegély és perem találkozásánál, kettős, poncolt lánc-motívumsor határol. A talp négy karéjának mindegyikében, gyöngy-sor keretezésű medaillonban, pikkelyes alapon Jézus szenvedésének eszközei láthatók: a talp anyagából kalapált oszlop, a háta mögött keresztbe helyezett kor-báccsal és vesszőnyalábbal; zsineggel átkötött pénzes-zacsok; kereszt, harapófogó és lándzsa között, végül Jézus Szíve három szeggel. Az ábrázolt tárgyak Jézus szenvedésének eszközei, a késő középkortól kedvelt ábrázolás a kereszten győztes Krisztus fegyverei „arma Christi”. A medaillonok alól húsos levelű, szétágazó, majd csigavonalban visszacsavarodó akantusz-índák kúsznak a talp hátára. Az első és harmadik mezőből a két kisebb oldalmezőbe hajolva betöltik a talphát egész felületét. A talpszár két főoldalán, egymást takaró levelek alatt, kisméretű gyümölcs- és virágcsokor zárja le a kompozíciót. A sima gallér felett keskenyperemű, gyümölcs-mintás tárcsa helyezkedik el. Rajta áll a felfelé kissé szélesedő, kecses alakú medaillonos nodusz, amely három akantusz-levéllal körülvett, három, sima felületű medaillonból nyeri formáját. A mandorla körvonalú sugárdísz az általános, augsburgi mintát követi, lángok és sugarak váltakoznak rajta. Keresztje viszont az átlagosnál díszesebb: szétnyíló szárvégeit páros szarvacska tagolja. Az ezüst, áttört előlapot a talpához hasonló, széles, egymásba



2. Ásványráró, úrmutató. Lorenz Kolb (+ 1736), Augsburg, 1710 körül



fonódó, folyondárszerűen visszakunkorodó és szerteágazó levélindák alkotják, a középtengelytől jobbra és balra, majdnem szimmetrikusan. Keskeny, profilált, szív alakú ostyaház keretét ugyanúgy, mint a kartust és a talphátat, változó nagyságú, gyöngykoszorús ametisztek ékesítik.

A kereszt szárainak metszéspontjához a Szentlélek galambja illeszkedik. Az ostyaház felett, saját sugárkoszorújában az Atyaisten felhőkből kiemelkedő, domborított félalakja látható, feje mögött istenszemmel, két oldalán felhőn álló két kis angyallal: az egyik, kezében Veronika-kendőt, a másik, keresztet tart. Ikonográfiai ritkaságnak számít a kartus alsó peremére illesztett öntvény: a gyermek Jézust ölen tartó trónoló Madonna figurája.

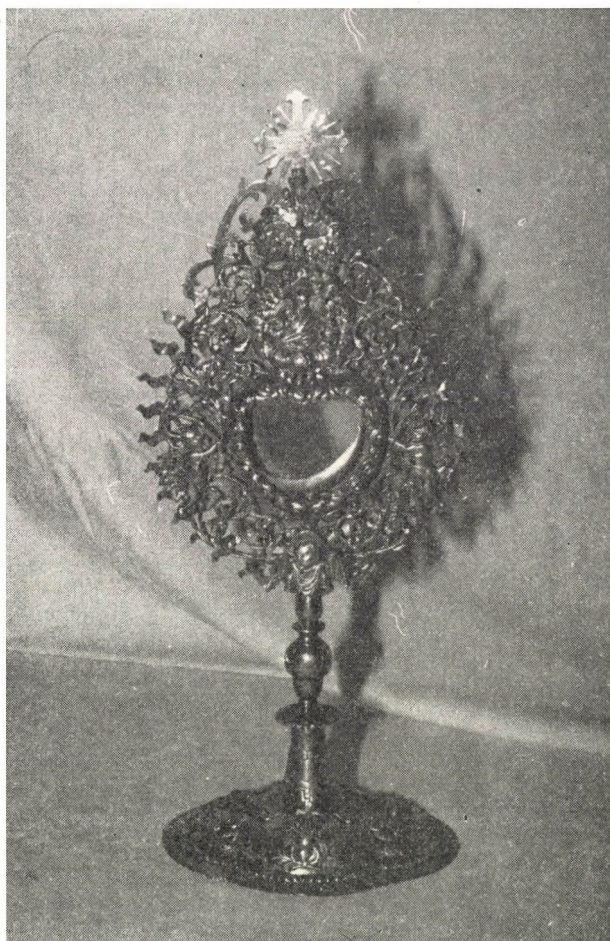
A bajnai úrmutatóhoz két műtárgy kapcsolódik szorosan. Feltehetően mindkettő *Lorenz Kolb* (+ 1739) augsburgi mester 1730 körül készült munkája. [10]

Az egyiket *Ásványráron*, pontosabban a közigazgatásilag összevont két község egykori anyaegyházában, az ásványi plébániatemplomban őrzik. Az úrmutató aranyozott ezüstműből kalapált ovális, négykaréjú talpának széles szegélyét — az augsburgi mester — a karéjok találkozásánál egy-egy újabb kisméretű karéjjal megnyújtotta. A talpfelület ilyen kis mértékben történő növelésének statikai jelentősége nincs; a megoldás a talp alaprajzának, a szegélykontúrának gazdagítását szolgálja.

A talpperem hajlatába — Kolb — gyöngysor-motívumot trébelt, a talpfelületet viszont magasra húzta, és négy karéját sűrű, szimmetrikus felépítésű kompozícióval töltötte ki. Az első oldalra széles csüngőkkel díszített baldachin alá a felhők között lebegő Jézus Szívét trébelte,



4. Nagyoroszi, úrmutató. IIK monogram, Bécs, 1745



3. Kisoroszi, úrmutató. Lorenz Kolb (+ 1736), Augsburg, 1715 körül

a talp hátoldalára — ugyancsak baldachin alá — a mellét csőrével felsértő pelikánt. A két eucharisztikus jelkép egymásra utal: Jézus, mint a legendás pelikán, lándzsával átđőfött szívének vérével táplálja híveit.

Amíg a bajnai úrmutatón a két szélesebb karéj motívuma uralja az egész talpfelületet, addig az ásványin az oldalmezők gyümölcs- és virág-csendélete a hangsúlyosabb. A sűrűn egymáshoz szoruló, egymás mellé komponált gyümölcsök közt felismerhető a körte, füge, gránátalma, birs, narancs és az augsburgi motívumok között kedvelt szeder. A nodusz — a mesterien megmunkált talphoz viszonyítva — rendkívül szerény és egyszerű: kissé megnyújtott felső résszel, sima, körteidom. Az osztenzóriumból sugárdíszre elé csigavonalba visszahajló és szétágazó levélindákból képzett előlap illeszkedik. A növényornamentikát az úrmutató talpán már felfedezett, pontmintásra poncolt szalagok díszítik, és hurkokat ismétlő pántlikaként függenek a levélindákon. Az oromzatot, baldachin helyett, nyitott kagyló ékesíti. Lorenz Kolb a kerek ostyaház keretét egymás mellé sorakozó félkör-motívumokból alakította ki. A kartus két oldalára egy-egy kifelé röppenő, ruhátlan kis angyalt illesztett. Az osztenzóriumból keresztjét a Szentlélek galambja, az előlap alját pedig Szűz Mária félalakja díszíti. Az oromzaton az Atyaisten figurája helyezkedik el.

Lorenz Kolb *kisoroszi* úrmutatóján sajátos elem a kissé laposabbra kalapált talp négy karéjában és a száron található motívum: a határozott körvonalú és széles szalagok pajzs alakú kartust képeznek, a talp előoldalában levő Jézus Szíve motívummal, a többi gyümölcs és virág,





5. Péli földszentikereszt, úrmutató. Johann Schlatter (+1781), Bécs, 1736



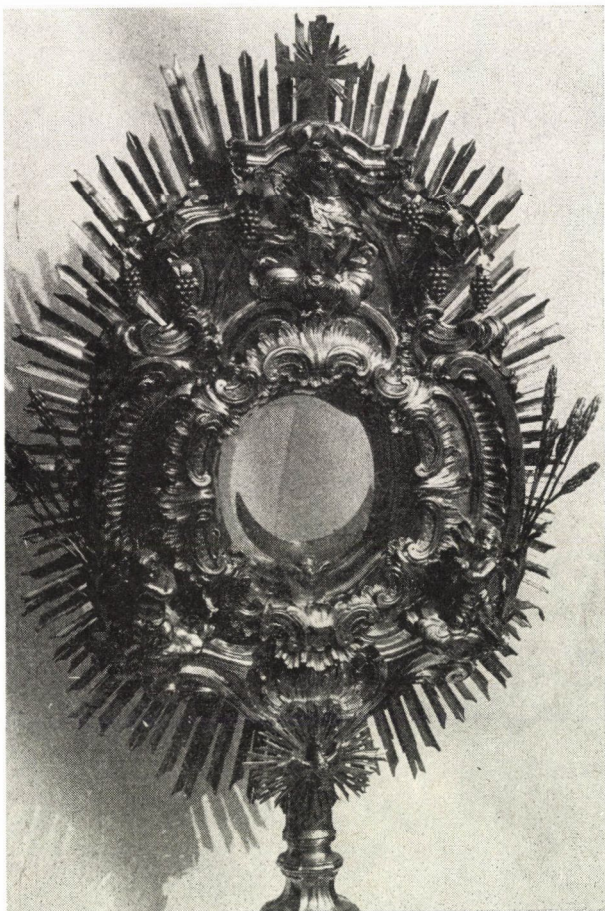
illetve búzakalász ábrázolással. A keskeny, de sűrű levélindákból képzett előlap felső részén helyezkedik el a Szentlélek galambja, és a baljában föld-globust tartó Atyaisten felhőkből kiemelkedő félalakja; mindkettő mögött egy-egy önálló sugáralátét. Az ostyaház kétoldalán kis angyal-pár, kezükben pálmaággal.

A barokk architektonikus típusú úrmutatók közül kiemelkedik a kopott jelzésű, és ezért rosszul olvasható „FSF”, vagy „FSP” monogramú mester (*Fab. Seb. Feywary* (+ 1766) ?) *tokodi* szentségmutatója. [11] Próba-jegye szerint Bécsben 1743-ban készült. Talpa ovális rajzú, lépcsősen profilált peremű és erőteljesen hullámos felületű; a szár aljáról kiinduló négyszer két gerinctag-taréjos, kagylós motívumokkal trébelt talpmezővel. A talp előoldali kartusában az Atyaisten, a hátoldaliban pedig Jézus domborított félalakja helyezkedik el. A váza alakú nódus felületét apró pikkely-, és kagylómotívumok díszítik. Az úrmutató széles, lant alakú előlapját építészeti elemekből komponálta a bécsi mester, taréjokkal ékes konzolpárral, gazdagon profilált párkánnyal és kiemelkedő oromzattal. A kartust mind alul, mind felül, széles, legyezőszerűen kitért kagyló díszíti. Az ostyaház kétoldalán egy-egy térdeplő kis angyal figurája helyezkedik el.

Kiemelkedő kvalitású a nagyorosi plébánián talált úrmutató, amely szerzetesi tulajdonból került az egykor Stahremberg Tamás, illetve Keglevich Károly örököseinek kegyuraságát élvező templom tulajdonába. Az úrmutató talpára vésett latin nyelvű felirat szerint a becses műtárgyat Sauberer András jászói prépost készítette az ismeretlen „IIK” monogramos bécsi ötvössel 1745-ben. [12] A plébániai hagyomány úgy tudja, hogy az ostensorium a II. József idején felosztatott jászóvári szerzetesház tulajdona volt és vásárlás útján került Nagyorosziba. A monstrancia ovális, lépcsőkkel profilált,



7. Püski, cibórium. Augsburg, L ellenőrző betűvel, 1710 körül. Részlet a kehelykosárról



6. Pélföldszentkereszti úrmutató, részlet az oromdíszeiről



8. Ludányhalászi, kehely. J. F. Becker (+ 1739), Augsburg, 1710 után





9. Tarján, cibórium. F. A. Belle (+ 1728), Augsburg

tört-hullámos peremű talpát négy, trapéz formájú, betétes és a síkból erősen kiemelkedő osztótag bontja két nagyobb és két kisebb mezőre. Az osztóidomok a talprészűn zömök volutában folytatódnak, felületüket egy-egy széles akantuszlevél borítja. A köztes mezőket — a két oldalsó kivételével — lángnyelves taréjos kartussal ékesítette a bécsi mester. Az előoldalon térdelő szerzetesek hódolnak a felhők között lebegő Szentostya előtt, a hátoldali kartusban pedig a jászói premonstreiek címere látható. A sugárkoszorú csúcsát négykaréjos ékköves kereszt díszíti. A nagy ívű kartus szegélyét hullámos, lángokban végződő voluták alkotják, a két középső egy-egy térdeplő kis angyal figurájával. Ezek ékköves, apró briliánsokkal díszített füzért tartanak kezükben. Az alsó konzolpár előtt

két lebegő angyalka bőségszarut tart kezében, amelyből szőlővenyigék kúsznak az ostyaház felé finom és dekoratív levelekkel, függő szőlőfürtökkel terhelt. A volutákból képzett nóduson egy Szeplőtelen Szűzet ábrázoló szobor áll; az Immaculata lendületesen lobogó ruháját búzakalászkok díszítik, Mária jobbát keblére helyezi, baljában liliomot tart, lábával pedig a földgömböt átfogó Kígyó fejét tapossa. Az ostyaház keret egymáshoz kapcsolódó ellentétes ritmusú kagylók sorából áll, amelynek szerkezeti rendszerét füzéresen elhelyezett briliánsok hangsúlyozzák. Az oromzati kartusban eredetileg az Istenszülő búsábrájával díszítette, a legutóbbi restaurálás azonban a későbbi megcsónkult figurát két ékkövel helyettesítette.

A Johann Schlatter művének tulajdonítható péli földszentkereszt úrmutató jelenleg a budavári Mátyás-templom kiállítását gazdagítja. [13] A búcsújáróhely 1735-ben épült templomát (1763–70 között) a nazarénus szerzetesek gondozták. A pálos rend kétszer is megkísérelte itt a letelepedést, de a templom és kolostoregyütttest végül is a szaléziak vették birtokukba 1913-ban. Úgy tűnik, hogy az úrmutató az eredeti törzsanyaghoz tartozott mint Barkóczy hercegprimás adománya.

A bécsi mester a monstrancia kartusára búzakalászokat és indás szőlőfürtös szőlővenyigéket illesztett: eucharisztikus szimbólumként. Külön figyelmet érdemel az oromzaton elhelyezkedő, kicsinységében is monumentális megfogalmazású Atyaisten figura, aki dús redőzetű ruhában, felhőtrónján ül, jobbával a földgolyóra könyököl, amíg bal karját szélesre tárva áldást oszt. A Szentháromságos „jelenlét” teljességére célozva, a Szentlélek galambja az előlap alsó szegélyéhez illeszkedik, gazdagon megmunkált sugárkoszorúba foglalva.

#### Kelyhek és cibóriumok

A korai barokk levélindás cibóriumok típusát legtisztábban a püski cibórium képviseli, amely augsburgi bélyeggel és „L” betűvel 1710 körül készülhetett. [14]



10. Bajna, kehely. F. D. monogram, Bécs, 1733



Az áldoztató kehely szokatlanul széles szegélye sűrű hullámokra trébelt. A talpát széles középsávjában három, egymáshoz kapcsolódó tükrös kompozíciójú dús akantuszlevél között három gyöngysor keretű, poncolt alapú medaillon helyezkedik el. Ezekben Jézus szenvedésének eszközeit ábrázolta az ismeretlen augsburgi mester. Így az elsőben a Golgota sziklájára állított három keresztet, a másodikban trombitát ábrázol fabuzogánnyal, a harmadikban kelyhet lángnyelvekkel. Ez a motívum folytatódik a kupa széles, áttört akantuszleveles kosarán is, ahol töviskorona három szeggel, Veronika-kendő és egy kockát dobó kéz díszíti a poncolt ovális medaillonokat. A háromkaréjos kereszttel ellátott fedél húsos levelű ornamentikája a talp kiképzésével rokon; a medaillonok ábrázolásai mintegy befejezik a szenvedés eszközeinek felsorolását, azokban korbács és vesszőnyaláb, lándzsa és szivacs, valamint fogó és kalapács látható.

Gazdag, aprólékos, szalagszerűen elhelyezkedő növényornamentika jellemzi a *ludányhalászi* kelyhet, amelyet az augsburgi *Johann Franz Becker* készített 1710 körül. [15] A hiányos, ékköveitől megfosztott kehely eredeti bőrtokját a plébánia őrzi. A széles kuppakosár a talp aprómintás mezőjéhez hasonló növényornamensei



11. Héreg, kehely. B. A. monogram, Bécs, 1737



12. Héreg, cibórium. B. A. monogram, 1737

közt három, külön illesztett medaillon helyezkedik el: az utolsó vacsora, az ószövetségi manacsoda és a szőlőfürtöt vivő izraeliták előkép jelenetével.

*Franz Anton Belle* augsburgi mester munkája a *tarjáni*, 1720 körül készült cibórium. [16] Kerek, széles szegélyű talpát gyöngysorok osztják középsávra és a belső szársávra. Az egyikben poncolt alapon szimmetrikus kompozícióban szerkesztett leveles szalagminta-sor helyezkedik el, a másikban szélesebb és keskenyebb, váltakozó és egymásba fonódó szimmetrikus szalagminta-sor látható. A medaillonos díszváza idomú nóduson széles kupa nyugszik, amelyet áttört szimmetrikus levélindák-ból képzett kosár díszít. Három kartusban a Jézus szenvedésére utaló emblémák helyezkednek el: lándzsa és szivacs, ostor és vesszőnyaláb, valamint két buzogány töviskoronával. A kúpos kuppakupolán tárcsán álló háromkaréjos szárvégződésű kereszt áll, a fedő gyöngysorokból képzett sávját pedig szimmetrikus levélmotívum-sor gazdagítja.

A középkori eredetű *bajnai* plébániatemplom XVIII. századi kegyurai a Sándor grófok. Felírata szerint Sándor Antal 1784-ben ajándékozta templomának azt az





13. Tokod, kehely. IA (?) monogram, Bécs, 1730 körül



„FD” mesterjeggyel jelölt kelyhet, amelynek készítése időpontja az 1733-as próbajeggyel hitelesített.[17] A kehely egyik legszebb példája a XVIII. század első évtizedeiben jelentkező szimmetrikus elrendezésű, szárnyas angyalfejes, baldachinos barokk motívumok alkalmazásának. A domború talphátmezőkben ugyanis két motívum váltakozik; a rácsos alapon baldachin alatt szárnyas angyalfej és az egymásnak háttal illesztett volutakötegek feletti váza rózsákkal. A kehelykupa áttört kosara — némi változtatással — a talp mintáját követi: a baldachin alatti szárnyas angyalfej vésett, rácsmintás kartushoz illeszkedik, a páros fülkagylóidomokból pedig gyümölcsökkel és virágsokorral megrakott váza emelkedik ki.

Hévegen a szalagmintás-kartusos típus szerényebb, de igen finom felépítésű felszerelésegyüttese található.[18] A kehely és cibórium, amely hitelesítő bélyege szerint Bécsben 1737-ben készült, és az osztrák „BA” monogramú mester munkája esetleg Tardosról került ide, amellyel a kisebb településnek a XVIII. század közepén szoros kapcsolata volt. Mind a két tárgy talpának felépítése azonos: a talp körbefutó középsávját és az azt közrefogó kettős lépcsőprofil három mélyített osztótag bontja három magasabb és sima felületű széles mezőre. Az osztótag közepére kalapált mélyítő vonal viszont magát az osztótagot is tovább bontja hólýagszerűen kidomborodó kettős felületre. A kuppakosarak kompozíciója is egységes terv szerint készült: tükröszimmetriás szalagminta három kartust képez, a kelyhen áttört, a cibóriumon pedig sima, tükrös felülettel.

Az elaprózódó szalagmintasor legjellemzőbb példája a tokodi csak hiányosan olvasható „IA?” monogramú ötvös, Bécsben a XVIII. század második harmadában készült kelyhe.[19] A talpát és a kuppakosár szimmetriku-

san komponált, keskeny szalagornamensei növénykacshoz hasonlóan visszacsavarodnak, elágazódnak és csigás végződéseikkel gombszerűen kiemelkednek. Ezeket az ötvös még a rájuk illesztett színes ékkövekkel is hangsúlyozza. Mind a talpon, mind a kuppakosáron három-három finom ovális zománcképrát találhatók; az előbbin: a felhők között ülő és angyaloktól körülvevő Atyaisten ölében tartott halott Krisztussal, Valois Szt. Félix, háta mögött a keresztet megjelölt szarvassal, és Mathai Szt. János. A Trinitárius rend alapítói szerzetesruhában, a földön térdelve imádkoznak. Az utóbbin: Szt. Ágnes jobbáiban báránnyal, baljában vértanúpálmával, Alexandriai Szt. Katalin jobbáival kereket, baljával pálmát tartva, valamint egy piros kereszttel díszített ruhájú angyal, aki keresztre tett kezeivel egy-egy féltérre ereszkedett foglyot áld meg. Az ábrázolt jelenetek hitelesítik azt a Historia domus-ban rögzített hagyományt, amely szerint a kehely II. Józsefnek a szerzetesrendeket feloszlító rendelete után, a trinitáriusok pozsonyi anyaházából került Tokodra, több más berendezési tárggyal, így a pálosok egyik felvidékről származó oltárával és szószékével együtt.

Az Esztergomi Főegyházmegye vidéki plébániáinak ötvösanyaga még további sokoldalú összehasonlításra és kiértékelésre szorul, mindenekelőtt az ősi egyházmegye Szlovákiára eső és eddig számunkra ismeretlen anyagával. Ha az országos felmérést sikerülne egy-két évtized alatt befejezni, arra is lehetőség nyílna, hogy áttekintsük a műtárgyak megrendelésére, kereskedelmi áramlására, a különböző műhelyek szerepére és kölcsönhatására vonatkozó adatokat és átfogó képet nyerjünk mind az egyházi, mind a világi kegyurak mecénási szerepéről, amely nem kis mértékben befolyásolhatta a hazai művészet egészének alakulását.

Farkas Attila

## JEGYZETEK

1 A 18. század közepéig az esztergomi főegyházmegye szerves részét képezte: Esztergom-, Pozsony-, Bars-, Turóc-, Árva-, Hont-, Zólyom-, Liptó-, Gömör-Kishont-, Szepes-, Torna-vármegye egész területe és Komárom, Győr, Nógrád, Nyitra területének jelentős része. A birtoklásba Esztergommal vetélkedő szomszédos egyházmegyek úm. Veszprém és Vác kénytelenek voltak számos plébániát exemptként alárendelni az esztergomi érseknek. Az 1629. évi összeírásban kiemeltként szerepelt Buda, Budaörs, Csév, Dorog, Dömös, Epöl, Héreg, Keszthely Tardos és Visegrád, illetve Letkés, Maros, Pest és Szob. A Lippay-féle 1647. évi összeírás már Bajót és Tátot is így említi. Az 1701. évi Canonica visitatio Marótra, Mogyorósra, Nagysápára, Sárísápra és Tokodra is kiterjeszti a primás joghatóságát. Az 1732–33-ban végrehajtott Visitatio Kisorozit és Szentendrét kebelezte be. Mária Terézia a Barkóczy Ferenc (1761–1765) halálát követő széküresedést kihasználva, végrehajtotta az egyházmegyei határok átrendezését. Új püspökségeket szervezett, többek között esztergomi területeket csatolt Nyitrához, megalapította a Besztercebányai, a Rózsnyói és a Szepesi püspökséget. Ugyennek az eddig exempt plébániákat Csolnokkal, Dággal, Szomorral, Tarjánal és Unnyal együtt a megkurtított főegyházmegyéhez csatolta. Ez az állapot maradt fenn 1920-ig.

2 Esztergom műemlékei I. (Magyarország műemléki topográfiája I. Szerkeszti: Genthon István) Budapest, 1948; Nógrád megye műemlékei (Magyarország műemléki topográfiája III. Szerkesztő: Dercsényi Dezső), Budapest, 1954, Pest megye műemlékei I–II. (Magyarország műemléki topográfiája V. Szerkeszti: Dercsényi Dezső) Bp., 1958; Magyarország Műemlék Jegyzéke – Építésügyi Tájékoztatói Központ (Főszerkesztő: Tilinger István) Bp., 1976.

3 Összegező kimutatás a barokk liturgikus edényekről (úrmutatók, kelyhek, cibóriumok):

próbajeles	60	nem próbajeles	39
mesterjeles	65	nem mesterjeles	34
feloldható	35	nem feloldható	30
augsburgi	7		
bécsi	36		
pesti	12		
budai	1		
pozsonyi	1		
nagyszombati	1		
komáromi	1		
lőcsei	1		

4 Visitatio canonica = kánoni látogatás. Több közép- és újkori zsinattól előírt és a kánonjogban meghatározott kötelesség, amely előírja a megyéspüspököknek, hogy az apostolok példáját követve évente, de legalábbis öt év alatt látogassák végig egyházmegyéjük plébániáit ellenőrzés és atyai biztatás céljából. Ezt a kötelességet legtöbbször a megyéspüspök átruházta a káptalan tagjaiból kinevezett főesperesekre, akik helyettesként rendszeresen látogatásokat tartottak, és annak eredményeiről hivatalos feljegyzést készítettek, az ún. „canonica visitatio”-t. Ennek az okmányoknak adatai közt szerepelnek többek közt a templomok állapotára, berendezésére és felszerelésére vonatkozó – forrásértékű – feljegyzések. Az okmányok egy példányát a püspöki levéltárban, másodpéldányát az illetékes plébánián őrizték.

5 Acta Cassae Parochorum = Lelkészpénztári iratok, amelyeket a Magyar Országos Levéltár Helytartótanácsa Levéltára őriz. Szövegének – a művészettörténeti kutatást érintő – magyar nyelvű fordítását 1969-től 1976-ig folyamatosan adta ki az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának Dokumentációs Központja. Az iratok a III. Károly királytól 1733-ban létesített Központi Intézmény okmányai és kérdőívei. A Pozsonyban felállított Cassa Generalis Parochorum elsőrendű feladata volt, hogy a török megszállás alatt elnéptelenedett és földült, a protestánsokkal való vallási küzdelem során megüresedett egyházakba, megfelelő anyagi feltételek biztosításával lelkeseket juttasson. Ennek első feltételként ez az Intézmény gondoskodott az egyházi épületek restaurálásáról, a templomok felszereléséről és a parochián szolgálatot tevők anyagi ellátmányáról. Az Intézmény a Királyi Alapítványból, a Kincstártól évente kiutalt járulékból, valamint a püspökségek jövedelméből elvont évi 10%-ból teremtette meg anyagi alapjait. A Lelkesi Pénztárba folyt be a főpapi jövedelmek egésze a széküresedés idején. Ezért a Habsburg-házi királyok, különösen Mária Terézia gyakran és hosszú ideig tartotta fenn a sedes vacans állapotot (pl. Barkóczy halála után tizenegy évig).

6 Schematismus = Adattár, amely minden egyházmegyében – Esztergomban 1810-től – rendszeresen megjelenik, közölve az egyházmegye intézményeire, plébániáira és papjaira vonatkozó – állandó és változó adatokat.

7 Kimutatás a próbajegyekről és mesterjegyekről. Az augsburgi jegyeket Marc Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen (Berlin, 1928) és ennek kiegészítéseként Helmut Seling: Die Kunst der augsburger Goldschmiede 1529–1868, I–II. (München, 1980) jegykönyve alapján, a bécsieket pedig Rosenberg fenti, ill. Alfried Reitner: Edelmetalle und deren Punzen, in Alt-Wien Kunstlexikon (Wien, 1959) monogramos regisztere alapján kíséreltük meg feloldani.



A magyarországi tárgyak meghatározására Kőszeghy E.: Magyarországi ötvösjegyek (Budapest, 1936) című művét használtuk. Tanulmányunkban Rosenberget: R-rel, Reitzert: RE-vel, Selinge-t S-sel, Kőszeghyt pedig K-val jelöljük. A próbajegyet: prj-vel, a mesterjegyet: mj-vel, az ellenőrző betűt ej-vel.

AUGSBURG: a XVII–XVIII. század fordulóján fordulnak elő 1730-ig.

a) feloldott mesterjegyek

FIB = Becker, Johann Franz (+1739)  
Ludányhalászi: — kehely; prj. S 169 mj. S. 2026

FAB = Betle, Franz Anton (+1728)  
Tarján: — cibórium; prj. S 187 — mj. S 2075

LK = Kolb, Lorenz (+1739)  
Ásványráró: — úrmutató; prj. S 169 — mj. S. 1986  
Budaörs: — cibórium; prj.: olvashatatlan — mj. S 1986  
Kisoroszi: — úrmutató; prj. S 173 — mj. S 1986

IZ = Zeckel, Johann (+1728)  
Bajna: — úrmutató; prj. S 165 — mj. S 1860

L b) fel nem oldott mesterjegy  
Püski — cibórium; prj. S 169 — mj. S fel nem oldott

BÉCS: főleg a XVIII. század 30-as éveitől.

a) feloldott mesterjegyek

IS = Schlatter, Johann (+1781)  
Csolnok: — kehely, 1773. — prj. R 7856 — mj. R. 7951  
Érsekudkert: — úrmutató, 1762. — prj. R. 7856 — mj. R. 7951  
Pélföldszentkereszt: — úrmutató, 1763. — prj. R 7856 — mj. R 7951  
Pélföldszentkereszt: — cibórium, 1764. — prj. R 7856 — mj. R 7951

IS = Schrenk, Joseph Ignaz (+1778)  
Nagybörzöny: — kehely, évszám olvashatatlan, — mj. RE 761

?IS = FIS = Franz Joseph Stoitz (műk. 1747–1781)  
Bácsa: — kehely, 1772. — prj. R 7856 — mj. RE 700

IML = Johann Joseph Lobmayr (műk. 1729–1750)  
Bernecebaráti: — úrmutató, 1737. — prj. R 7856 — mj. RE 562

IR = Johann Joseph Ignati Reymann (műk. 1728–1748)  
Bernecebaráti: — cibórium, 1738. — prj. R 7855 — mj. RE 565

GH = Johann Georg Hackel (műk. 1770, 1781–1792)  
Hont: — úrmutató, 1780. — prj. R. 7856 — mj. RE 838  
Kemenec: — úrmutató, 1780. — prj. R 7856 — mj. RE 838  
Szob: — cibórium, 1780. — prj. R 7856 — mj. RE 838

I?S = IMS = Johann Michael Salecker (műk. 1723–1752)  
Márkháza: — cibórium, 1725. — prj. R 7855 — mj. RE 552

?SF = SS = Fab. Seb. Feywary (műk. 1740–1766)  
Tokod: — úrmutató, 1743. — prj. R 7856 — mj. RE 668

I?S = Az olvashatatlan második betűtől függően három bécsi mester jöhet számításba:  
IGS = Joh. Georg Strasser (műk. 1733–1764) — mj. RE 619  
IMS = Joh. Michael Schmiedt (műk. 1744–1766) — mj. RE 682  
IWS = Jac. Wenceslaus Stipp (Stübb) (műk. 1747–1763) — mj. RE 698  
IAS = Johann Adrian Strauss (műk. 1748–1756) — mj. RE 705  
Dejtár: — cibórium, 1754 — prj. R 7856 — mj. RE lásd: fenn.

FS = Ferdinand Springer (műk. 1754–1781)  
Nagyoroszi: — kehely, 1780. — prj. R 7856 — mj. RE 756

b) fel nem oldott mesterjegyek

FD Bajna: — kehely, 1733. — prj. R 7855

LS? Bajót: — kehely, 1773. — prj. R 7856

OL? Bácsa: — kehely, 1775. — prj. R 7856

SAX(?) Budaörs: kehely, 1777

BIH Drégelypalánk: — kehely, 1756. — prj. R 1858

AIŠ Drégelypalánk: — cibórium

IG Dunaremete: — kehely, 1795. — prj. R 7857

IGR Hédervár: — cibórium, 1763. — prj. R 7856

BA Héreg: — kehely, 1737. — prj. R 7856

BA Héreg: — cibórium, 1737. — prj. R 7856

FI Mátraverebély-Szentkút: — úrmutató, 1760. — prj. R 7856

IIK Nagyoroszi: — úrmutató, 1745. — prj. R 7856

ZI Nagyoroszi: — cibórium, 1719. — prj. R 7855

AS Szécsény: — úrmutató, 1782. — prj. R 7856

IST Tarján: — cibórium, 1762. — prj. R 7856

IA? Tokod: — kehely, 1777. — prj. R 7856

IPA Vámosmikola: — cibórium, 1777. — prj. R 7856

IIK Visegrád: — kehely, 1756. — prj. R 7856

IIK Visegrád: — cibórium, 1755. — prj. R 7856

PEST: többnyire a XVIII. század utolsó harmadától

a) feloldott mesterjegyek

MA = Ábrahámffy Mihály (+1787)  
Sárisáp: — kehely, prj. K. 388 — mj. K 473 — ej. K 452

IF = Fauser József (+1762)  
Budaörs: — úrmutató, prj. K — mj. K 472  
Drégelypalánk: — kehely, prj. K — mj. K 472

IP = Pasperger József (I.) (+1791)  
Márianosztra: — kehely, prj. K 390 — mj. K 477 — ej. K. 452

?IS = MIS = Schwager János Mihály (műk.: 1769–1822)  
Kisoroszi: — kehely, prj. K 390 — mj. K 482 — ej. K 452

IK = Kojánitz János István (II.) (+1787)  
Drégelypalánk: — úrmutató — prj. K 390 — mj. K 476 — ej. K 451  
Érsekudkert: — kehely, — prj. K 390 mj. K 476 — ej. K 451

IP = id. Prandtner József (+1837)  
Nógrádmegyer: — kehely — prj. K 391 — mj. K 491  
Tát: — cibórium, prj. K 299 — mj. K 492

FIT = Trautzi (Drauttschl) Ferenc József (+1789)  
Órhalom: — úrmutató, prj. K 390 — mj. K 475 — ej. K 456

b) fel nem oldott mesterjegyek

IP Hont: — kehely, 1770 k. — prj. K 390 — ej. K 452

CH Tésa: — cibórium, 1760 k. — prj. K 384

BUDA feloldott mesterjegy

FXH = Félix Xavér Huber (műk. 1775–1784)  
Nagymaros: — úrmutató, mj. K 1761

POZSONY feloldott mesterjegy

LI = Joseph Lacher (műk. 1770 körül)  
Budaörs: — kehely, — mj. K 385

KOMÁROM feloldott mesterjegy

MK = Kelecsényi Mihály (műk. 1770 körül)  
Héreg: — kehely, — prj. K 1017 — mj. K 1045

NAGYSZOMBAT fel nem oldott mesterjegy

IK Dorog: — kehely, prj. K 1493

LŐCSE felíratlan hitelesített

Szilassy János (műk. 1729–1782)  
Budaörs: — kehely, 1781.

Próbajegy nélküli fel nem oldott mesterjegyek

MF Benczurfalva: — kehely

IK – IZ Győrszalmoly: — kehely

FT 12 Hédervár: — kehely

MF Ilöny: — kehely

IW Ludányhalászi: — úrmutató

8 Csak a műtárgyra vésett szövegben szereplő évszámmal meghatározható tárgyak

Budaörs: — kehely, 1781

Csolnok: — úrmutató, 1722

Dömös: — kehely, 1745

Drégelypalánk: — cibórium, 1770

Dunaremete: — cibórium, 1720

Dunaszeg: — kehely, 1722

Győrladomér: — cibórium, 1796

Győrszalmoly: — úrmutató, 1779

Karancságy: — kehely, 1752

Lipót: — kehely, 1788

Magyargéc: — cibórium, 1779

Márianosztra: — úrmutató, 1779

Nagybajcs: — kehely, 1670

Nógrádmárcal: — cibórium, 1720

Nógrádmegyer: — kehely, 1770

Nógrádmegyer: — cibórium, 1793

Szécsény: — úrmutató, 1735

Szécsény: — kehely, 1777

Szécsényfelfalu: — cibórium, 1790

Tokod: — cibórium, 1738

Varsány: — kehely, 1752

Vámosszabadi: — kehely, 1750

Visegrád: — úrmutató, 1738

9 Bajna: Úrmutató, ezüst, aranyozva, kalapált, ékkövekkel.  
M.: 58,4 cm, — Tsz.: 20,5 cm.  
Jelzés a talpéremén: Augsburg, IZ  
Zeckel, Johann (+1728) mj. S 1860 — prj. S 165

10 Ásványráró: Úrmutató,  
M.: 41,0 cm, — Tsz.: 17,5 cm  
Jelzés a talpéremén: Augburg, LK.  
Kolb, Lorenz (+1736) mj. S 1986 — prj. S 165



- Selinger* augsburgi jegygyűjteményében három Kolb-ot sorol fel. Kettő közülük Lorenz Anton keresztnéven (I. ill. II.), ezek működése azonban a XVIII. század közepére, ill. második felére esik. — A tárgy készítésének idejére Lorenz Kolb működése kimutatót: LK mesterjeggyel, *Selinger*: 1986.
- Kisoroszi*: Úrmutató, ezüst, aranyozva, kalapált.  
M.: 39,8 cm, — Tsz.: 15,7 cm.  
Jelzés a talpperemen: Augsburg, LK  
Kolb, Lorenz (+ 1736) mj. S 1986 — prj. S 169
- 11 *Tokod*: Úrmutató, ezüst aranyozva, kalapált.  
M.: 52,0 cm, — Tsz.: 18,9 cm.  
Jelzés a talpperemen és az előlapon: Bécs, 1743  
„FSF” vagy „PSF”  
Amennyiben az első variáció a helyes, mestere: Fab.  
Seb. Feywary (+ 1766) mj. RE 668 — prj. R 7856
- 12 *Nagyoroszi*: Úrmutató, ezüst, aranyozva, kalapált, öntött briliánsokkal és ékkövekkel díszített.  
Jelzés a talpperemen: Bécs, 1745, IIK  
A mesterjegy ismeretlen, prj. R 7856  
A talp szegélyén felirat: „HOCCE OPUS VIENNAE  
FECIT AC CONSTANTER DEO SUO SACRIFICAVIT  
ANDREAS SAUBER PRAEPOSITUS IASO-  
VIENSIS”
- 13 *Pélföldszentkereszt*: — úrmutató, ezüst, aranyozott, kalapált öntött.  
M.: 70,0 cm, — Tsz.: 26,5 cm.  
Jelzés a talpszegélyen: Bécs, 1763. IS  
Schlatte, Johann (+ 1781) mj. R 7951 — prj. R 7856.
- 14 *Püski*: — cibórium, ezüst, aranyozott, kalapált.  
M.: 30,0 cm — Tsz.: 13,2 cm,  
Jelzés a talpperemen: Augsburg, I., 1710 körül.
- Az I.-t ellenőrző betűnek feltételezem,  
prj. S 169 — eb. R 1168.
- 15 *Ludányhalászi*: — kehely, ezüst, aranyozott, kalapált.  
M.: 25,6 cm — Tsz.: 16,0 cm,  
Jelzés a talpperemen: Augsburg IFB  
Becker, Johann Franz (+ 1739) mj. S 2026 — prj. S 169.  
A talpperem alján vésett felirat: „FRANC:  
GYULAY DE EAD: SAE:C:MAT:CONS:V: COMES:  
CUM CONS: CHAR:HELENA HUSZAR DIE ...  
1728 COMPAR”
- 16 *Tarján*: — cibórium, ezüst, aranyozott, kalapált.  
M.: 30,5 cm, — Tsz.: 13,5 cm.  
Jelzés a talpán: Augsburg, FAB  
Betle, Franz Anton (+ 1728) mj. S 2075 — prj. S 187.
- 17 *Bajna*: — kehely, ezüst, aranyozott, kalapált.  
M.: 25,8 cm, — Tsz.: 16,0 cm.  
Jelzés a talpon: Bécs, 1733 FD  
prj. R 7855  
A talpperem alsó szegélyén felirat: „ECCLESIAE BAJ-  
NESI D. D. B. ANTON SANDOR 1784”
- 18 *Héreg*: — kehely, ezüst, aranyozott, kalapált.  
M.: 25,3 cm, — Tsz.: 14,9 cm.  
Jelzés a kuppakosáron: Bécs, 1737 BA  
— cibórium, ezüst, aranyozott, kalapált.  
M.: 35,0 cm, — Tsz.: 16,8 cm.  
Jelzés a kuppakosáron: Bécs, 1737 BA  
prj. R 7856
- 19 *Tokod*: — kehely, ezüst, aranyozott, kalapált, ékkövekkel és zománcképekkel díszített.  
M.: 26,2 cm, — Tsz.: 16,5 cm.  
Alig olvasható jelzés a talpon: Bécs: 17?? IA?  
prj. R 7856

## BAROCKGEGENSTÄNDE DER GOLDSCHMIEDEKUNST IN DEN PROVINZPFARREN DER HAUPTDIÖZESE VON GRAN (ESZTERGOM)

Das Landeszentrum für Katholische Kunstsammlungen führt mit Unterstützung des staatlichen Fachinspektors seit 1969 jene planmäßige Inventarisierung durch, deren Ziel ist, den vollen Bestand der sich im Besitz der katholischen Kirche befindenden Kunstgegenstände zu ermitteln. Diese Registrierung ist letzten Endes darauf gerichtet, daß einerseits Zentralinventare zustandekommen, andererseits Gebietstopografien in den Diözesen zusammengestellt werden.

Der Museumsreferent des Landeszentrums, Attila Farkas hat diese Arbeit auf dem heutigen Gebiet der Graner Hauptdiözese schon im Jahre 1960 begonnen und später mit der Revisionsphase in den Jahren 1980–82 in den Provinzpfarren beendet. Das Zusammenschreiben der Gegenstände erstreckt sich nur auf die vier zu Ungarn gehörenden Verwaltungskomitee; auf einzelne Gebiete der Komitate Győr-Sopron, Komárom, Pest und Nógrád; das slowakische Gebiet der Diözese mit großer Vergangenheit wird selbstverständlich nicht aufgearbeitet.

Von den liturgischen Ausstattungen der 115 Provinzkirchen in der Hauptdiözese sind insgesamt 513 Goldschmiedearbeiten registriert worden. Zum Barockmaterial, das unter ihnen qualitativ und quantitativ das bedeutendste ist, gehören 74 Monstranzen, 101 Kelche und 57 Ziborien. Davon sind 99 aus Edelmetall gefertigt, das Grundmaterial der übrigen ist vergoldetes, seltener versilbertes Kupfer, in einigen Fällen aber Messing.

Aus den aufgearbeiteten Quellenwerken und dem Vergleich des Bestandsmaterials geht hervor, daß die Einrichtungen der nach der Türkenherrschaft erbauten Kirchen nur aus den notwendigsten sakralen Geräten bestanden. Die wenigen, trotz der Türkenherrschaft erhaltenen Stücke sind meistens in öffentliche Sammlungen gelangt. Während des Zusammenschreibens ist nur ein einziger Kelch aus dem 16. Jahrhundert in Duna-szentpál zum Vorschein gekommen. Das aufgearbeitete Material stammt fast ausschließlich aus der Zeit nach der Türkenherrschaft.

Das Gebiet der Hauptdiözese hat einst zum Habsburg-königlichen Ungarn gehört und das Patronat über die Pfarren haben kirchliche Institutionen und weltliche Familien innegehabt. Es ist auffallend, daß die weltlichen Patronatsherren großzügigere Mäzene waren, als die kirchlichen. Bis heute haben jene Kirchen die wertvol-

leren Goldschmiedegenstände bewahrt, welche unter weltlicher Schutzherrschaft standen. Z. B.: Bajna, Hédervár, Ásványráró, Nagyoroszi usw. Hier finden wir den Großteil der in Augsburg und Wien angefertigten Kunstgegenstände. In dieser Zeit ist die Königliche Kammer, welche das königliche Patronat innehat und gleichzeitig der Erhalter der zu den früheren königlichen Besitzten gehörenden Kirchen ist, ein großzügiger Schutzherr. Z. B.: Visegrád.

Auch die Wanderung der frühen Werke kann verfolgt werden. Nach Erneuerung ihrer liturgischen Ausstattung haben die reichen Mutterkirchen die nicht mehr gebrauchten Gegenstände den Filialkirchen übergeben. Die ältesten Stücke habe ich in den Kirchen der einstigen Filialen gefunden. Eine solche Kunstgegenstandswanderung ist z. B. zwischen Dorog und Tokod, Bajna und Nagysáp, Nagybajcs und Kisbajcs zu vermuten.

Vorläufig kann der Umstand noch nicht erklärt werden, daß während Augsburg, Wien und Pest in unserem Kunstbestand durch bedeutende Kunstgegenstände vertreten sind, jene Werke aus den Werkstätten guten Rufs, welche sich auf dem Gebiet der einstigen Diözese befanden, wie z. B. Preßburg (Pozsony, Bratislava), Schemnitz (Selmečbánya, Banská Stiaavnica) und Kremnitz (Körmečbánya, Kremnica) nur in unbedeutender Menge vorhanden sind.

Im erschlossenen Material sind einige bis jetzt noch nicht publizierte Goldschmiedearbeiten aus Augsburg vom Anfang des 18. Jahrhunderts beachtenswert. Die Monstranz von *Bajna* mit den gehämmerten Darstellungen von Werkzeugen des Leidens Christi ist Johann Zeckel (+ 1728) zuzuschreiben. Die Monstranzen aus *Ásványráró* und *Kisoroszi* von Lorenz Kolb (+ 1739) sind mit reich komponierten Obstmotiven verziert und ihre Vorplatten zeigen komponierten Obstmotiven verziert und ihre Vorplatten zeigen eine durchbrochene Rankenornamentik. Das Ziborium, welches von der unbekannten, mit dem Buchstaben „L” angegebenen Person, einem Augsburger Meister gefertigt worden ist, stellt auf dem Fuß sowie auf der Schale (Cuppa) des Kelches und auf einem Streifen auf dem Kelchdeckel 9 fein ziseliierte Leidens-Motive dar. Eine minuziöse Bandelornamentik ist auf dem Kelch von *Ludányhalászi* zu sehen, welcher aufgrund des Monogramms IFB J. F. Becker (tätig um



1710) zuzuschreiben ist. Der ursprünglich mit Edelsteinen verzierte Kelch ist mit getriebenen Darstellungen des Letzten Abendmahls sowie des Manna-Wunders aus dem Alten Testament und der Trauben tragenden israelitischen Kämpfer geschmückt. Das beschriftete Ziborium von *Tarján* mit dem Monogramm FAB ist ein Werk von F. A. Betle (+ 1728).

Unter den seit Mitte des 18. Jahrhunderts in immer größerem Maße aus Wien importierten Goldschmiedearbeiten ist auch jener Kelch von *Bajna* angeführt, welcher, aufgrund seiner Beschriftung, ein Geschenk des Patronatsherrn Antal Sándor war. Auf dem Kelch des unbekannten, mit dem Monogramm FD bezeichneten Meisters ist ein Wiener Probezeichen von 1733 zu finden; der Fuß und die Schale sind mit Baldachinen, geflügelten Engelköpfen, Blumensträußen und Obstkörben verziert. In *Héreg* befindet sich ein aus einem Kelch und einem

Ziborium bestehendes Paar, welches im Jahre 1737 in Wien, als Werk des unbekannten Meisters mit dem Monogramm BA angefertigt worden ist. Beide Gegenstände besitzen je eine mit Kartusche und Bandelwerk geschmückte Schale. Der Kelch des Meisters mit dem Monogramm IA von *Tokod* ist nach der von Joseph II. verordneten Aufhebung der Mönchsorden, wahrscheinlich aus einem der Trinitarierorden in den Besitz der Pfarre gelangt. Er ist mit einem minuziösen, edelsteingeschmückten Bandelwerk und mit 6 ovalen Emailbildern verziert.

Nach der Beendigung dieser Registrierung wird es vielleicht möglich sein, über die Entwicklung der heimischen Goldschmiedekunst nach der Türkenherrschaft sowie über die Rolle der verschiedenen Werkstätten und Auftraggeber, welche sich auf unsere Goldschmiedekunst entscheidend auswirkten, auch einen Überblick zu gewinnen.



## ERASMUS BERGMANN ÉS JOHANN WEIDNER ÚRVACSORAI KANNÁI A 17. SZÁZADBÓL

A barokk ötvösművészet széles körben, általánosan elterjedt technikai megoldása a domborított, úgynevezett trébelt díszítés. A magyarországi emléanyagban, a gyakori tárgytípusok esetében kétségtelenül ez a díszítő eljárás a legjellemzőbb, amelyhez képest egyéb megoldásoknak lényegesen kisebb szerep jut. Kivételt csupán a zomántechnika különböző változásai jelentenek. A 17. század folyamán azonban a zománcdíszítés nagyjából világi rendeltetésű ötvösműveken fordul elő; e tekintetben a festett zomántechnika általános elterjedése hoz majd változást az 1700 körüli éveket követően.

A díszítő eljárásokat illetően a protestáns liturgia céljaira készült magyarországi ötvösművek viszonylag csekély változatosságot mutatnak. Ez főként a 17. századi keresztelőtálakra, valamint keresztelő- és úrvacsorai kannákra érvényes; a trébelen kívül egyéb díszítő technika csak elvétve jelenik meg e műveken. A hazai emléanyagban tehát egy jellegzetes, jól elkülöníthető



2. A gyermek Jézus imádása. Részlet Erasmus Bergmann úrvacsorai kannájáról



3. A gyermek Jézus imádása. Georg Pencz rézmetszete



1. Úrvacsorai kanna. Erasmus Bergmann műve. Besztercebánya, 1643–1647 között

műtárgyegyütttest képez az a néhány úrvacsorai kanna, amelyeken vésett ábrázolások, illetve feliratok láthatók. [1] Ezek körében sajátos, összetartozó csoportot alkot az a három, lutheránus megrendelésre készült ötvösmű, amely az úgynevezett alsó-magyarországi bányavárosokban keletkezett a 17. század közepén, illetve a század nyolcvanas éveiben. Ezek egyikét a szűkebb szakmai köztudat már a 60-as évek eleje óta számon tartja, ám publikálására a szintetizáló feldolgozásokban, illetve szakfolyóiratokban eddig nem került sor.





4. Az alvó Krisztus a háborgó tengeren. Részlet Erasmus Bergmann úrvacsorai kannájáról



5. Az alvó Krisztus a háborgó tengeren. Georg Pencz rézmetszete

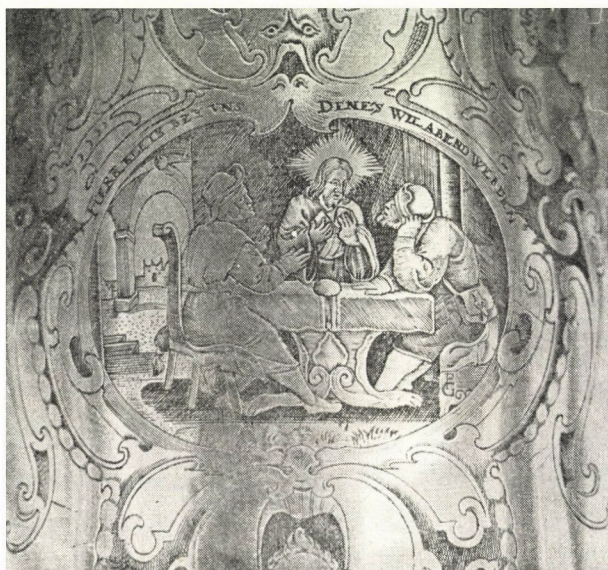
E mű a jeles besztecebányai ötvös, Erasmus Bergmann alkotása, amely a 18. század vége óta a pesti — Deák téri — evangélikus templom felszerelési tárgyai közé tartozik. [2] (1. kép.)

A hengeres edénytessen, három ovális alakú mezőben egy-egy újszövetségi jelenet látható, ezeket változatos, gazdag dekoratív ornamentika kereteli. A kanna vésett díszítését különös kettősség jellemzi. Ornamentikájában annak a 17. század közepén „korszerűnek” számító, a német terminológiában „Öhrmuschelstil”-nak nevezett motívumrendszer sajátos elemei figyelhetők meg, amelyek az 1600 körüli német művészetben alakultak ki, s amelyeket a dél-német, főként augsburgi rézmetszetes mintalapok Közép-Európaszerte széles körben ismertté tettek. Az alakos ábrázolások, ezzel szemben, határozottan konzervatív jellegűek; a jelenetek grafikai előképül a nürnbergi Georg Pencz (1500—1550) három kompozíciója — B. 31, 35, 47. — szolgált, amelyek a Jézus életét bemutató rézmetszetsorozat darabjai, s mintegy száz évvel korábban készültek. (3., 5., 7. kép.)

Figyelemre méltó az ábrázolások témaválasztása, amelyek egy sajátos, effajta összefüggésben ritkán előforduló jelenetsort alkotnak. A barokk-kor művészetében a Jézus születése téma — ha nem önálló kompozícióként, hanem egy tudatosan felépített ábrázolási sorozat tagjaként szerepel — általában az üdvtörténet egyéb, kiemel-

kedő jelentőségű eseményeivel összefüggésben, vagy pedig az Angyali üdvözet és a Királyok imádása jeleneivel együtt kerül bemutatásra. Tárgyunkon egy példázatszerűen értelmezett újszövetségi jelenethez — az alvó Krisztus a tanítványok hajójában a háborgó tengeren — és az Emmausi vacsora illusztrációjához társítva tűnik fel. (2., 4., 6. kép). Közülük az előbbi a reformáció korai korszaka óta vált mind népszerűbbé. Széles körű elterjedését főként a 16—17. századi protestáns énekeskönyvek címlapjai, valamint a hasonló korban keletkezett epitáfiumok ábrázolásai jelzik. A magyarországi emléksanyagból Weigmann Márton 1625-ben Bártfán készült epitáfiumára hivatkozhatunk. [3] E téma, kiváltképp ha a könyvillusztráció műfajában jelenik meg, feltétlenül alkalmas arra, hogy a lutheránus gyülekezetek megpróbáltassait, kiszolgáltatottságát példázza. [4] A magyarországi bányavárosokban, így Besztecebányán is, az ellenreformáció mozgalma az 1640-es évektől mind erőteljesebben kezd kibontakozni. A tárgy készítése idején tehát ez az újszövetségi példázat, minthogy sajátos jelentés hordozója lett, különös aktualitást nyert.

Bizonyos ábrázolási típusoknak a barokk-kori népszerűségéhez nagyban hozzájárult az, hogy témájuk hagyományosan s a kortársak számára kézenfekvő módon utalt az üdvtörténet valamely, kiemelkedően jelentős eseményére. Az Emmausi vacsora jelenetének



6. Az Emmausi vacsora. Részlet Erasmus Bergmann úrvacsorai kannájáról



7. Az Emmausi vacsora. Georg Pencz rézmetszete

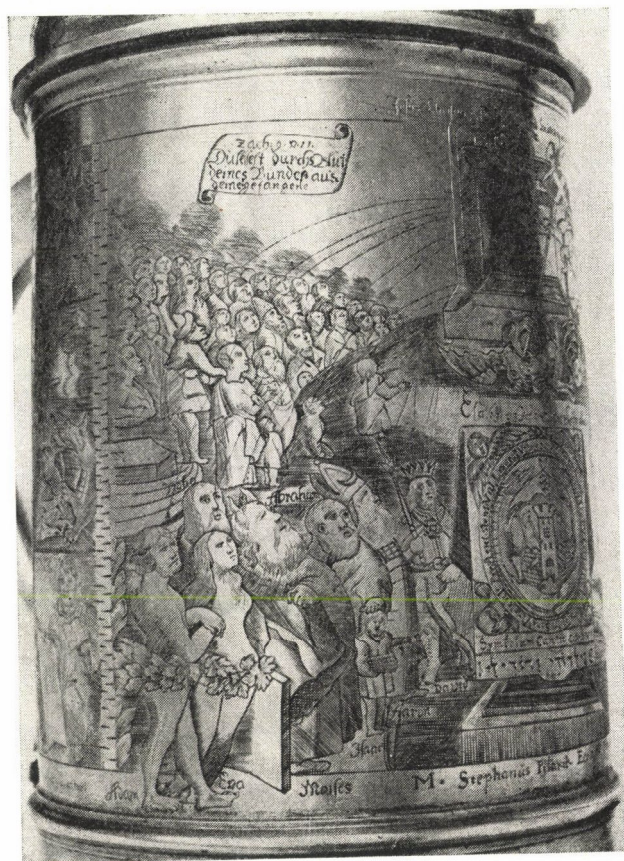




8. Pálarik István selmecbányai lelkész úrvacsorai kannája, Johann Weidner műve.  
Selmecbánya, 1685



9. „Krisztus a misztikus szőlőprésben” és a selmecbányai címer vésett ábrázolása. Pilarik István úrvacsorai kannájának részlete



10. Ószövetségi alakok, a Megváltás előhírnökei. Pilarik István úrvacsorai kannájának részlete



12. A „Kurfürstenbibel” 1643. évi kiadásának címlapja.  
Christian Richter-Johann Dürr rézmetszete (OSZK)



11. Újszövetségi alakok, a Megváltás tanúi. Pilarik István  
úrvacsorai kannájának részlete





13. Jób megpróbáltatása. Pilarik István úrvacsorai kannájának részlete

tárgyunkon kétséggkívül effajta szerep jut. E téma itt az Utolsó vacsora képzetét idézi, s így az ötvösmű — az úrvacsorai kanna — rendeltetésével, a liturgiában betöltött funkciójával áll kapcsolatban.

Arra az összefüggésre, amely itt, a három vésett ábrázolás között fennáll, úgy véljük, a jelenetek feliratai utalnak. Ezek közül kettő az újszövetségi Szentírásból, annak lutheri fordításából származik: „Herr, hilf uns, den(n) wir verderben” (Matth. 8. 25.), „Herr, bleib bey uns, den(n) es wil(l) Abend werden” (Luk. 24. 29.). A harmadik felirat viszont nem bibliai eredetű, ez Luther „Vom Himmel hoch da komm ich her” kezdetű ismert karácsonyi énekéből a nyolcadik strófa kezdősora: „Bis(s) willkommen du edeler Gast”. [5] A pásztorok köszöntése a megváltást hozó Istengyermekekhez, ebben az összefüggésben, sajátos módon összecseng a tanítványok fohászával és könyörgésével Krisztushoz, aki vigaszt és menedéket nyújt. Tárgyunk esetében a „Biss willkommen...” felirat mellett a két bibliai passzus is az istentiszteleteken felhangzó gyülekezeti énekeket idézi; az ábrázolások így módon egy világosan körvonalazódó, sajátos együttesbe illeszkednek. Lehetségesnek tartjuk, hogy ennek összeállítását a neves besztercebányai evangélikus lelkész, a 17. század derekán működött s jelentős irodalmi tevékenységet is folytatott Trusius Jób nevéhez fűződik. [6] Minthogy azonban a tárgy megrendelője nem ismert, e feltevés egyelőre nem támasztható alá.

Ezzel szemben az 1685-ben, Selmecbányán készült úrvacsorai kannán vésett felirat tünteti fel a készítettő személyét: „Magister Stephanus Pilarik Ecclesiae Evangelicae Pastor”. (8. kép). Ő dolgozta ki az ötvösmű két hangsúlyos ábrázolást és további hat jelenetet felvonulató vésett díszítésének ikonográfiai programját, amelynek értelmezésére eddig egyetlen tanulmány tett kísér-

letet. [7] Ez az elemzés néhány ponton kiegészítésre szorul, s új szempontokkal bővíthető. A vésett ábrázolások grafikai előképek alapján készültek, s különböző, összesen három kompozíciós forrásból származnak. Ez idő szerint a kanna leghangsúlyosabb jelenetének — az edénytest felületének mintegy egyharmadát ez tölti ki — előképét sikerült azonosítani: ez az ábrázolás az 1641-ben Nürnbergben kiadott, úgynevezett „Kur-fürstenbibel” címlapjának másolata. (12. kép). E kompozíció az egykorú észak-magyarországi táblaképfestészet körében sem ismeretlen, amint azt a garamszegi evangélikus templom 1700 körüli oltártáblája példázza. [8]

A Kurfürstenbibel címlapjának ábrázolása — amelyet Christian Richter rajza után Johann Dürr metszett rézbe — a weimari százsz fejedelmi udvar szolgálatában álló neves teológus, Siegmund Evenius útmutatása alapján készült. [9] Középpontjában egy késő-középkori eredetű képtípus — Krisztus a misztikus szőlőpréshen — jelenik meg, sajátosan lutheri felfogásban, amely a szenvedő s ugyanakkor a halál és a kárhozat felett diadalmaskodó Krisztus alakját állítja elénk. [10] A felirat által — a címlapon középen olvasható német szöveget tárgyunkon a selmechányai városi címer vésett ábrázolása váltja fel — megosztott képmező előterében, kétoldalt a megváltás előhírnökei és tanúi jelennek meg. Ez a képi megoldás — az ó- és újszövetségi alakok két különálló csoportja — egy, a lutheni vallásos felfogásban különösen hangsúlyossá lett tételt, Törvény és Kegyelem antitézisét illusztrálja.

E kompozíciót, bizonyos tekintetben, érdemes összevetni a korszak egy sajátos, a jezsuiták által kialakított s az ellenreformáció idején széles körben elterjedt kép-



14. Jób megpróbáltatása. Pilarik István úrvacsorai kannájának részlete



típusával, a Krisztus és a megtért bűnösök ábrázolásával.[11] Ez utóbbin azok a figurák szerepelnek a leggyakrabban — Péter és Pál apostol, Magdolna, a megtért „jobb” lator, Dismas, valamint az öszülők és Dávid az Ótestamentumból —, akik, más összefüggésben, a Christian Richter-féle bibliacímlepen s így a tárgyunkon is helyet kaptak.

Az úrvacsorai kanna egyéb ábrázolásainak téma-választásában egyrészt nagy múltú hagyományok, másfelől a korszakra jellemző, sajátosan időszerű tendenciák érvényesülnek. Jób szenvedésének, megpróbáltatásának témáját például a középkori tipológia alapján a Krisztus szenvedése ószövetségi előképének szokás tekinteni. Tárgyunk nagyméretű, hangsúlyos Jób-ábrázolásán, a bibliacímlepe másolatával szemközt, úgy véljük, e felfogás is visszhangra talál. (13—14. kép). Ugyanakkor a reformáció térhódítása óta általánosan jellemzővé válik az Ószövetség bizonyos alakjainak, eseményeinek sajátosan aktualizáló, példázatszerű értelmezése. A Jób szenvedése téma, ebben az összefüggésben, hasonló jelentéstartalommal telítődik, mint az a jelenet, amelyet a besztercebányai úrvacsorai kanna egyik ábrázolásán — az alvó Krisztus a háborgó tengeren — megfigyelhettük. Erre a



17. Részlet Pilarik István úrvacsorai kannájáról, középen lent az István megkövezése jelenettel



15. Illés mennybevitete. Pilarik István úrvacsorai kannájának részlete



16. Jób álma. Pilarik István úrvacsorai kannájának részlete

16. század második felében kialakult s a 17. században is tovább élő értelmezésre utal Jób alakjának a hagyományos ikonográfiától eltérő, sajátos megjelenítése. E téma feldolgozása során a barokk-kor művészei — a Luther-biblia különböző kiadásainak illusztrátorai is — a középkorban kialakult képtípust követik: Jóbot ruhátlanul, porig alázott, megtört figuraként, ülő testtartásban ábrázolják. Tárgyunkon ugyanez a téma — Jób hírül veszi gyermeke halálát, javainak pusztulását — újfajta megfogalmazásban szerepel: az Ószövetség e legendás alakja a háza előtt álló, díszes ruhát viselő figuraként tűnik fel, aki méltósággal tűri el a sors keserű megpróbáltatásait.[12]

A reformáció korai korszaka óta a didaktikus irodalom előszeretettel dolgozta fel Jób történetét a verses iskoladráma műfajában. Tárgyunk mestere feltehetően egy effajta, Jób históriáját bemutató, nyomtatásra került iskoladráma illusztrációját használta fel, a kompozíció pontos előképe egyelőre nem ismeretes.

Ugyanez mondható az úrvacsorai kannát díszítő, kisebb méretű vésett ábrázolásokról is, amelyek Jákob álmát, Illés mennybevételét (15—16. kép), János evangélista alakját, a mennyi Jeruzsálemet és István vértanú megkövezését jelenítik meg. Világos az összefüggés a két ószövetségi ábrázolás között — Jákob és Illés történetének e két jelenete gyakran fordul elő együtt az egykorú művészet különféle műfajaiban —, János evangélista szerepeltetése is könnyen érthető, hiszen az új Jeruzsálem képe az ő apokaliptikus víziójában tűnik fel. Kérdéses azonban, vajon mi indokolja, hogy az alakos díszítőmunkák között az István megkövezése téma is helyet kapott.[13] (17. kép). A magyarázathoz, úgy tűnik, a 17. századi kegyességi irodalom egy jellegzetes műfaja, a didaktikus, moralizáló célzatú epigrammaköltészet emlékeinek vizsgálata vihet közelebb. A korszak német





18. A „Törvény és Kegyelem” illusztrációja, Keresztelő János és Luther Márton alakjaival. Pilarik István úrvacsorai kannájának részlete

irodalmában számos olyan, a hívek épülésére szolgáló epigramma ismert, amelyek a biblia bizonyos eseményeit magyarázzák és értelmezik. E művek közül a sziléziai Andreas Gryphius (1616–1664) „István halála” című versére hívjuk fel a figyelmet; az epigramma az ószövetségi Jákob és István vértanú alakja között teremt kapcsolatot. Szemléletesen utal erre az utolsó két sor:

„Er salbete den Stein zum Denckmal und Altar,  
Du salbst mit Blut und gibst dich selbst zum Opfer  
dar.”  
(„A követ (Jákob) emlékké s oltárrá szentelte,  
Te (István) vérrel magadat áldoztad fel Érte.”)[14]



19. Úrvacsorai kanna. Johann Scholz műve, Lissa (Leszno), XVII. század második fele. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Az epigramma Jákob vízióját — a mennyei lajtorja képét — az első keresztény mártírnak, István diakónusnak a látomásával hozza összefüggésbe. Az úrvacsorai kanna vésett ábrázolásán, a megkövezés jelenet háttérében — a vértanú látomásának illusztrációjaként — csakugyan feltűnik az Atyaisten és Krisztus alakja. Ez a megoldás, mely a téma jelenésszerű, csodás elemét hangsúlyozza, nagyjából olyan műveken látható, amelyek katolikus megrendelésre készültek. Előfordulása az úrvacsorai kanna jelenetén feltételezhetővé teszi, hogy a kompozíció megrendelője számára kézenfekvő volt az az asszociatív kapcsolat, mely a korszak lutheránus kegyességi irodalmában, egyebek között Gryphius említett epigrammájában is, kimutatható.

A 17. századi művészet egyik gyakori kompozíciós típusa az, amelyben Mózes és Keresztelő Szent János egymásra utalva, egy plasztikai együttesben jelenik meg. Főként a németországi és sziléziai evangélikus templomok szószékeinek díszeként fordul elő e megoldás, amelynek egyik különös, minden bizonnyal rendkívül ritka változatát ismerhetjük fel az úrvacsorai kanna kisebb méretű ábrázolásai között. (18. kép.) Jobbjával a kőtáblákat, baljában a Szentírást tartó figuraként itt — az ószövetségi törvényadó, Mózes helyett — az új törvényt s a bibliát hirdető Luther alakja tűnik fel a Keresztelő Jánosé mellett.[15] A kompozíció, ily módon, világos, egyértelmű állásfoglalást jelez a kor alapvető vallási, ideológiai kérdésében.

Az úrvacsorai kanna két hangsúlyos ábrázolását — a biblia-címlap másolatot és a Jób-illusztrációt —



20. Úrvacsorai kanna. Tobias Knodt műve, Selmezbánya 1687. Selmezbányai evangélikus templom



kiegészítő, közel egyforma méretű, kisebb jeleneteket azonos stílusjegyek, ugyanakkor meglehetősen elnagyolt, kevésbé igényes kompozíciók jellemzik. Bizonyosnak látszik, hogy ezek nem egykorú bibliai illusztrációk másolatai. Valószínűnek tartjuk, hogy e vésett ábrázolások grafikai előképe a több jelenetet felvonultató, vallásos tárgyú, illusztrált rölapok körében keresendő. Effajta műveket, a lutheri reformáció hagyományos németországi központjain kívül, egyebek között, a rézmetszőként és kiadóként ismert amszterdami Romeyn de Hooghe (1645–1708) is nagy számban bocsátott ki. Rövid német feliratokkal kísért, többnyire narratív s erősen konzervatív stílusú lapjainak egy része az amszterdami evangélikus lelkész, a Németországból odatelepült Johannes Möller megrendelésére készült 1681 körül. A témák összeállítása s az ábrázolások stílusjegyei alapján úgy véljük, hogy ezeknek a többnyire hat jelenetet bemutató, „Biblische Merkbilder”, illetve „Erklärungsschlüssel der biblischen Figuren” cím alatt kiadott, illusztrált rölapoknak egyike szolgált a selmebányai úrvacsorai kanna kis méretű vésett jeleneteinek előképül.[16]

E műtárgy jelenleg, a Magyar Nemzeti Múzeum letéteként, az Evangélikus Országos Múzeumban látható. Készítőjéről, Johann Weidner, selmebányai ötvösről mindössze annyit tudunk, hogy 1645 és 1650 között Besztercebányán tanult; tárgyunk az egyetlen, ez idő szerint ismert alkotása. Az egykorú külföldi emlékanagyból leginkább Johann Scholz lissai (Leszno) ötvös kis méretű úrvacsorai kannájával rokonítható, amelyet a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum őriz. (19. kép). Ez utóbbi tárgyon a Zsoltárok könyve és az Énekek éneke némely passzusait megjelenítő, három allegorikus ábrázolás látható. Ezek olyan kompozíciós megoldásokat mutatnak, melyeket a lutheránus kegyességi irodalom jelentős alkotásának, Johann Arndt „Paradiesgärtlein” című művének illusztrációi tettek népszerűvé és széles körben ismertté.[17]

A fentiekben tárgyalt két úrvacsorai kanna — igényes, gazdag vésett díszítésének köszönhetően — sajátos, új elemmel bővíti, s teszi árnyalttá, változatosabbá az észak-magyarországi bányavárosok ötvösségéről eddig kialakult képet. Jelentőségük ugyanakkor messze túlnő az ötvösség műfaji keretein. A 17. század közepéről, illetve második feléből ugyanis — e tárgyakon kívül — nem maradt fenn olyan műalkotás vagy műtárgyegyüttes Magyarországon, amely a lutheri reformáció talaján álló, tudatosan felépített, összefüggő s a konvencionális megoldásoktól eltérő ikonográfiai programot valósít meg. Ez a körülmény egyedülállóan fontosá teszi e két



21. Utolsó vacsora. Részlet Tobias Knodt úrvacsorai kannájáról

ötvösművet, a magyarországi evangélikus lelkészek — feltehetően Trusius Jób és bizonyosan Pilarik István — megrendelői tevékenységének e ritka dokumentumait.

E két alkotáshoz hasonlóan ugyancsak hagyományos, a későreneszánsz korban kialakult, hengeres felépítésű edénytest, ám a korábbiaknál kevésbé gazdag vésett díszítés jellemzi azt az úrvacsorai kannát, amelyet a selmebányai Tobias Knodt készített 1687-ben, s amelyet az újabb szlovák kutatás tett közzé.[18] (20. kép). E tárgyon egyetlen ábrázolás, az Utolsó vacsora jelenete, tűnik fel, meglehetősen kezdetleges, az előbbieknél kevésbé kiértelt kompozícióban. (21. kép). A dekoratív ornamentika az Erasmus Bergmann-féle úrvacsorai kanna bizonyos motívumait ismétli.

A lutheránus megrendelésre készült magyarországi emlékek közül jelenleg csupán egyetlen, azonos tárgytipusba tartozó, hasonlóan díszített ötvösműről van tudomásunk. Ezt Paul Roth, brassói mester készítette, aki 1646 és 1689 között működött.[19] A szakirodalom csupán néhány rövid említést közöl erről az úrvacsorai kannáról, amelyet három vésett — nem azonosított — újszövetségi jelenet díszít, s amely 1945 előtt egy budapesti magángyűjteményben volt. Jelenlegi őrzési helye nem ismert.

Szilágyi András

## JEGYZETEK

1 E tárgytipusnak az alföldi református templomokban őrzött, jelentős darabjaiból bő válogatást közöl B. Bobrovsky I.: A XVII. századi mezővárosok iparművészete. Budapest, 1980. A típus legismertebb, legjellegzetesebb példája a kecskeméti Tar Illés úrvacsorai kannája 1642-ből, i. m. 33. 22–25. kép.

2 Az úrvacsorai kanna 1799-ben, gr. Teleki Johanna adományaként került a pesti evangélikus gyülekezet tulajdonába — Mag: 22 cm, átm.: 13,5 cm. Korábbi provenienciája nem ismeretes.

3 E mű a Bátfai Városi Múzeumban található, vö.: Mihalik J.: Vezető a Sárosmegyei Múzeum gyűjteményeiben Bátfán. Kassa 1906. 11.; Garas K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest, 1953. 115.

4 A téma reformációkori értelmezéséhez, sajátos változataihoz és elterjedéséhez vö.: A. Krücke: Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 13. (195) 59–90. Pügler, A.: Barockthemen. I. Budapest, 1974. 279.

5 Ph. Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied. III. Leipzig, 1870. 3. ff; Martin Luthers geistliche Lieder, Hrg: O. Dietz. München, 1940.

6 Klein J.: Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften evangelischer Prediger des Königreichs Ungarn. Leipzig-Ofen 1789. 11. — Erasmus Bergmann munkája stílus és megmunkálás tekintetében sajátos kapcsolatot áll azzal a Philipp Holbeinnel tulajdonított, Augsburgban készült úrvacsorai kannával (Köln, Kunstgewerbemuseum), amelynek oldalát három vésett ábrázolás — Krisztus megkeresztelése; Utolsó vacsora; Kánaeni menyegző — díszíti. Vö.: Welt im Umbruch. 1980, Bd. II. Kat. Nr. 705, 323.

7 Bünker R.: A nemeskéri ezüstkanna. Múzeumi és Könyvtári Értesítő, VII. (1913) 183–189. Az ötvösművet 1771-től 1919-ig a nemeskéri (Sopron megye) evangélikus gyülekezet őrizte, 1939 óta a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában van. — Mag.: 26,8 cm, átm.: 15,5 cm. Legújabb említése: Luther Márton emlékezete. Kiállítás-katalógus. Budapest, 1983. 496. szám. — Megrendelője, Pilarik István (1648–1710) Wittenbergben szerzett magiszteri címet, s 1683-tól haláláig Selmebánya evangélikus lelkésze, 1704-től a bányai egyházkerület szuperintendense volt. Irodalmi munkásságához vö.: Zoványi J.: Valami a Pilarik család tagjairól és irodalmi működéséről. Protestáns Szemle, 1903. E. v. Schroeder: Die slowakisch-deutsche Predigerfamilie Pilarik. Südostdeutsches Archiv, IX. (1966) 65–125.

8 Divald K.: Ismeretlen képek a XVII–XVIII. századból. Művészet, 1912. 236.; Garas K.: i. m. 119.

9 G. W. Panzer: Geschichte der Nürnbergischen Ausgaben der Bibel. Nürnberg, 1778. 189–198.

10 E képtípus máig alapvető ikonográfiai feldolgozása: A. Thomas: Die Darstellung Christi in der Kelter. Düsseldorf, 1935.

11 E képtémához vö.: Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrg. E. Kirschbaum. IV. Rom-Freiburg, 1972. col. 227; Pügler A.: i. m. 520.

12 A Jób szenvedése téma az evangélikus megrendelésre készült műveken leggyakrabban Lucas Cranach ismert fametszetének kompozícióját követve, illetve annak variánsaként fordul elő. E metset elsőként a Luther által fordított Das dritte Teyl des alten Testaments című műben jelenik meg, Wittenbergben, 1524-ben. E témá-



hoz vö.: G. v. d. Osten: Job and Christ. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XVI. (1953) 153–158. Ph. Schmidt: Die Illustration der Lutherbibel, 1522–1700. Zürich, 1962. 139, 148.; Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Kiállítás-katalógus. Nürnberg, 1983. 356.

13 Bünker R. véleménye szerint a magyarázatot a megrendelő személye adná meg, István vértanút mintegy a készített „védőszentjeként” ábrázolták az ötvösművön. E hipotézis nem fogadható el.

14 Andreas Gryphius: Oden und Epigramme. Hrg. M. Szyrocki. Tübingen, 1964. 178.

15 E megoldással némiképp analóg kompozíció jelenik meg egy 1700 körül Augsburgban kibocsátott vallásos róplap illusztrációján, J. F. Leopold metszetén, ahol a Törvény és Kegyelem megszemélyesítőiként Mózes és — a korábbi hagyománytól eltérően — Luther alakja látható, az utóbbi a Keresztelő János figuráját helyettesíti.

E metszet egy példányát a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum őrzi, vö.: Szilágyi A.: Zur Geschichte der Verehrung des heiligen Blutes. Acta Historiae Artium, XXVIII. (1982) 282., 23. kép.

16 E róplapok közül néhányat említ s egyet közöl L. Volkmann: Ars memorativa. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. III. (1929) 189., 209. kép.

17 E tárgy fényképeért és közlésének engedélyéért Dr. Leonie von Wilckensnek, a Germanisches Nationalmuseum munkatársának mondok köszönetet.

18 É. Toranová: Zlatnictvo na Slovensku. Bratislava, 1975 54. szám.

19 Gyárfás T.: A brassai ötvösség története. Brassó, 1913. 324. old., 100. szám; Erdély régi művészeti emlékeinek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. Kiáll. katalógus. Budapest, 1931. 61. szám; Kőszeghy E.: Magyarországi ötvösjegyek. Budapest, 1936. 37., 217. szám.

## ABENDMAHLSKANNEN VON ERASMUS BERGMANN UND JOHANN WEIDNER AUS DEM 17. JAHRHUNDERT

Hinsichtlich der Verzierungsverfahren weisen die zu Zwecken der protestantischen Liturgie hergestellten ungarischen Goldschmiedearbeiten verhältnismäßig geringe Unterschiede auf. Das ist hauptsächlich für die aus dem 17. Jahrhundert stammenden Taufschüsseln sowie Tauf- und Abendmahlskannen gültig; neben der Treibarbeit kommen auf diesen Gegenständen andere Verzierungs-techniken nur vereinzelt vor.

Im heimischen Gedenkmateriale bilden also die drei Abendmahlskannen, die um die Mitte bzw. in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts in den sog. Bergwerkstädten von Niederungarn angefertigt wurden, zweifellos eine Ausnahme.

Eine von diesen wird im Bewußtsein der engeren Fachwelt schon seit gut zwei Jahrhunderten registriert; bisher ist sie jedoch nicht veröffentlicht worden. Diese Arbeit ist ein Werk des ausgezeichneten Neusohler (Besztercebánya, heute Banská Bystrica) Goldschmieds Erasmus Bergmann, und seit Ende des 18. Jahrhunderts gehört sie zum Bestand der Pester evangelischen Kirche (am Deák-Platz).

Auf dem zylindrischen Gefäßkörper sind in drei ovalen Feldern Szenen aus dem Neuen Testament zu sehen, die von abwechselungsreichen, üppigen, dekorativen Verzierungen umrahmt sind. Die Graviervverzierung der Kanne ist durch eine eigenartige Doppelheit gekennzeichnet. In ihrer Ornamentik kann man die typischen Elemente des in der Mitte des 17. Jahrhunderts als „modern“ geltenden sog. „Ohrmuschelstils“ beobachten, der sich in der deutschen Kunst um 1600 herausbildete und durch die süddeutschen, hauptsächlich aus Augsburg stammenden Kupferstich-Musterblätter in Mitteleuropa weithin bekannt wurde. Dagegen besitzen die figuralen Darstellungen einen betont konservativen Charakter; als graphisches Vorbild für diese Szenen dienten die drei Kompositionen (B 31., 35., 47.) des Nürnberger Meisters Georg Pencz, die zu der, das Leben Jesu darstellenden Kupferstichserie gehören und etwa hundert Jahre früher entstanden sind.

Bemerkenswert ist die Themenwahl der Darstellungen, die eine eigenartige, in diesem Zusammenhang selten vorkommende Szenenserie bilden. Das Thema „Christi Geburt“ wird — falls es nicht eine selbständige Komposition, sondern einen Teil einer bewußt aufgebauten Darstellungsserie bildet — in der Kunst des Barocks im allgemeinen in Verbindung mit anderen bedeutenden Ereignissen der Heilsgeschichte oder mit den Szenen der Verkündigung und der Anbetung der Könige zusammen dargestellt. Dagegen wird das Thema auf unserem Gegenstand verknüpft mit einer als Parabel gedeuteten Szene des Neuen Testaments — der in der Barke der Jünger schlafende Christus auf der tobenden See — und mit der Illustration des Abendmahls von Emmaus dargestellt. Von diesen beiden ist die erstere seit Beginn der Reformation immer beliebter geworden. Von der weiten Verbreitung dieses Themas zeugen hauptsächlich die Titelblätter der protestantischen Gesangbücher aus dem 16. und 17. Jahrhundert sowie die in derselben Zeit

entstandenen Epitaphe. Aus dem ungarischen Gedankmateriale können wir auf das von Márton Weigmann 1625 angefertigte Epitaph hinweisen (Stadtmuseum von Bártfa — Bardejov). Dieses Thema ist überaus geeignet, die Schicksalsprüfungen und die Schutzlosigkeit der lutheranischen Gemeinden zu exemplifizieren, besonders dann, wenn es in der Kunstgattung der Buchillustration erscheint. In den ungarischen Bergwerkstädten, wie auch in Neusohl (Besztercebánya, heute Banská Bystrica) beginnt sich die Bewegung der Gegenreformation seit den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts immer kräftiger zu entfalten. Zur Zeit der Entstehung des Gegenstandes hat also diese Parabel aus dem Neuen Testament, da sie Träger einer neuen Bedeutung geworden ist, besondere Aktualität gewonnen.

Zur Beliebtheit gewisser Darstellungstypen in der Barockzeit hat in großem Maße beigetragen, daß deren Themen auf irgendein besonders bedeutsames Ereignis der Heilsgeschichte in traditioneller und für die Zeitgenossen verständlicher Weise hingewiesen haben. Der Szene des Abendmahls von Emmaus auf unserem Gegenstand kommt zweifellos eine derartige Rolle zu. Dieses Thema beschwört hier die Idee des Letzten Abendmahls und steht so mit der Bestimmung der Goldschmiedearbeit — der Abendmahlskanne — und mit deren in der Liturgie erfüllten Funktion in Beziehung.

Unserer Meinung nach weisen die Überschriften der Szenen auf den Zusammenhang hin, der zwischen diesen drei gravierten Darstellungen besteht. Zwei von diesen stammen aus der lutherischen Übersetzung der neutestamentlichen Heiligen Schrift: „Herr, hilf uns, den(n) wir verderben“ (Matth. 8. 25.), „Herr, bleib bey uns, den(n) es wil(l) Abend werden“ (Luk. 24. 29.). Die dritte Aufschrift ist aber nicht biblischen Ursprungs. Es ist die Anfangszeile der 8. Strophe „Bis(s) willkommen du edeler Gast“ des bekannten Lutherischen Weihnachtsgesanges beginnend mit „Vom Himmel hoch da komm ich her“. Die Begrüßung des die Erlösung bringenden Gotteskindes durch die Hirten und die Gebete und das Flehen der Jünger zu Christus, der ihnen Trost und Zuflucht verheißt, münden hier in einen Zweiklang besonderer Art. Im Falle unseres Gegenstandes erinnern auch die zwei biblischen Passus neben der Aufschrift „Bis willkommen . . .“ an die, in den Gottesdiensten ertönenden Gemeindegesänge; die Darstellungen fügen sich auf diese Weise in ein klar gekennzeichnetes, eigenartiges Ensemble ein. Wir halten es für möglich, daß dessen Zusammenstellung mit dem Namen des evangelischen Stadtpfarrers von Neusohl (Besztercebánya, heute Banská Bystrica), Job Trusius verknüpft ist, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts gewirkt und auch eine bedeutende literarische Aktivität entfaltet hat. Da aber der Auftraggeber des Gegenstandes nicht bekannt ist, kann diese Vermutung vorläufig noch nicht bewiesen werden.

Dagegen wird der Auftraggeber der 1685 in Schemnitz (Selmecebánya, heute Banská Štiavnica) angefertigten Abendmahlskanne durch die eingravierte Aufschrift „Magister Stephanus Pilarik Ecclesiae Evangelicae Pas-



tor" angegeben. Er hat das ikonographische Programm der, zwei akzentuierte Darstellungen und sechs weitere Szenen enthaltenen Graviervorzierungen der Kanne ausgearbeitet, dessen Interpretation ein 1913 erschienener Aufsatz versucht hat. Diese Analyse soll in einigen Punkten ergänzt werden und sie kann durch neue Gesichtspunkte erweitert werden. Die eingravierten Darstellungen sind nach graphischen Vorbildern angefertigt worden und stammen aus verschiedenen, zahlenmäßig drei Kompositionsquellen. Bis jetzt ist es gelungen, das Vorbild der meistbetonten Szene der Kanne — die beinahe ein Drittel der Oberfläche des Gefäßkörpers ausfüllt —, zu identifizieren; diese Darstellung ist die Kopie der Titelseite der 1641 in Nürnberg herausgegebenen sog. „Kurfürstenbibel“. Diese Komposition ist auch im Kreis der zeitgenössischen Tafelmalerei von Oberungarn nicht unbekannt, wofür das gegen 1700 entstandene Tafelbild des Altars der evangelischen Kirche in Garamszeg (Stadtmuseum von Banská Bystrica) ein Beispiel ist.

Die Darstellung der Titelseite der Kurfürstenbibel — ein Werk von Christian Richter — entstand unter Anleitung des namhaften Theologen, Siegmund Evenius, der am Weimarer Hof im Dienst des Sachsenfürsten stand. In ihrem Mittelpunkt erscheint ein Bildtypus spätmittelalterlichen Ursprungs — Christus in der mystischen Kelter — in der typisch lutherischen Auffassung, nach der Christus als der Leidende und gleichzeitig als Sieger über Tod und Taufe vor uns tritt. Im Vordergrund des durch die Aufschrift geteilten Bildfeldes — der deutsche Text wird auf unserem Gegenstand in der Mitte durch die eingravierte Darstellung des Schemnitzer Stadtwappens ersetzt — erscheinen auf beiden Seiten Vorboten und Zeugen der Erlösung. Diese bildliche Lösung — die Gestalten des Alten und des Neuen Testaments stehen in zwei, voneinander getrennten Gruppen — illustriert eine, in der lutherischen Auffassung besonders stark betonten Idee, die Antithese von Gesetz und Gnade.

Es lohnt sich, diese Komposition in gewisser Hinsicht mit einem spezifischen Bildtyp der Zeit, — der Darstellung von Christus und den bekehrten Sündern — welcher von den Jesuiten entwickelt worden ist und zur Zeit der Gegenreformation weite Verbreitung gefunden hat, zu vergleichen. Bei diesem treten solche Gestalten wie — die Apostel Petrus und Paulus, Magdalene, der bekehrte „rechte“ Schächer Dismas sowie die Ureltern und David aus dem Alten Testament auf, die, in anderem Zusammenhang, auf der Bibeltitelseite von Christian Richter und so auch auf unserem Gegenstand dargestellt wurden.

Bei der Themenwahl der übrigen Darstellungen der Abendmahlskanne kommen einerseits alte Traditionen, andererseits typische zeitgenössische Tendenzen zur Geltung. Das Thema der Leiden und der Heimsuchung von Job ist aufgrund der mittelalterlichen Typologie als das alttestamentliche Vorbild der Leiden Christi zu betrachten. Auf der großformatigen, stärker betonten Darstellung Job's unseres Gegenstandes widerspiegelt sich als im Pendant der Kopie des Titelblattes, unserer Meinung nach auch diese Auffassung. Gleichzeitig ist aber eine,

auf besondere Weise aktualisierende, parabelhafte Deutung gewisser Gestalten und Ereignisse des Alten Testaments für das 17. Jahrhundert allgemein charakteristisch. Das Thema Job's Leiden wird in diesem Zusammenhang mit einem ähnlichen Bedeutungsinhalt erfüllt, wie das Thema, welches wir auf einer Darstellung — der schlafende Christus auf der tobenden See — der Neusohler Abendmahlskanne beobachten konnten.

Häufig kommt in der Kunst des 17. Jahrhunderts der Kompositionstyp vor, in dem Moses und Johannes der Täufer aufeinander angewiesen, in einem plastischen Ensemble erscheinen. Eine eigenartige, allem Anschein nach äußerst seltene Variante dieser Lösung können wir auf einer der sechs Darstellungen kleineren Formats der Abendmahlskanne erkennen. Statt des gesetzgebenden Moses des Alten Testaments erscheint hier neben Johannes dem Täufer, die in ihrer Rechten die steinernen Tafeln, in ihrer Linken die Heilige Schrift haltende Gestalt Luthers, der das neue Gesetz und die Bibel verkündet. Auf diese Weise ist die Komposition eine klare, eindeutige Stellungnahme hinsichtlich der grundlegenden, ideologischen Frage der Zeit.

Die Abendmahlskanne ist derzeit im Evangelischen Landesmuseum als Depositum des Ungarischen Nationalmuseums zu sehen. Über ihren Schöpfer, den Schemnitzer Goldschmied Johann Weidner, wissen wir nur so viel, daß er zwischen 1645 und 1650 in Neusohl gelernt hat; unser Gegenstand ist sein einziges, bis jetzt bekanntes Werk. Unter den Werken der zeitgenössischen ausländischen Kunstgewerbedenkmäler ist es am ehesten mit einer, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrten, kleinformatigen Abendmahlskanne des Goldschmieds Johann Scholz aus Leszno in Verwandtschaft zu bringen.

Die Abendmahlskanne, die der Schemnitzer Tobias Knott im Jahre 1687 angefertigt hat und die dank der neuesten slowakischen Forschungen bekannt wurde, ist ähnlich wie die zwei vorherigen durch den traditionellen, in der Spätrenaissance entwickelten, walzenförmig aufgebauten Gefäßkörper sowie eine Ornamentik gekennzeichnet, die an Graviervorzierungen weniger reich ist, als die früheren. Auf diesem Stück ist eine einzige Darstellung, die Szene des Letzten Abendmahls zu sehen, jedoch in einer primitiven, im Verhältnis zu den früheren Arbeiten weniger anspruchsvollen Komposition. In der dekorativen Ornamentik wiederholen sich gewisse Motive der Abendmahlskanne von Erasmus Bergmann.

Von den ungarischen Kunstgewerbedenkmälern ist uns zur Zeit nur eine einzige, zum gleichen Gegenstandstyp gehörende, ähnlich verzierte Goldschmiedearbeit bekannt. Diese ist vom Kronstadt (Brassó) Meister Paul Roth angefertigt worden, der zwischen 1646 und 1689 tätig war. In der Fachliteratur wird dieses Werk, das mit drei gravierten, nicht identifizierten Szenen aus dem Neuen Testaments geschmückt ist und sich vor 1945 in einer Budapester Privatsammlung befand, einige Male nur kurz erwähnt. Sein gegenwärtiger Aufbewahrungsort ist nicht bekannt.



## KÍSÉRLET NÉHÁNY MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSJEGY FELOLDÁSÁRA

Az alábbiakban kísérletet teszünk néhány közöletlen, illetve közölt, de eddig feloldatlan magyarországi ötvös-jegy feloldására. A feloldáshoz főleg Kaposy János és Mihálik Sándor mesternévsorait vettük alapul[1]. A közölt jegyek esetében általában Kőszeghy jegykönyvére hivatkozunk.[2]

### AM mester, Nyitra

Az irodalomban a Nyitrán működött AM jegyű mestert (K : 1577) egyetlen ismert műve, az 1936-ban az érsekújvári ferenciek rendházában levő kelyhe alapján tartották nyilván. A rajta levő K : 1566 sz. próbabélyeg működését a 18. század közepére teszi. A szerző gyűjteményében található egy öntött üvegből készült kanocs ezüst talppal, fedéllel és füllel, K : 1566 és 1577 sz. jegyekkel. Ennek alapján ötvösünk jól képzett, igényes mesternek látszik. Kilitére sikerült fényt deríteni, ugyanis a Helytartótanács kérésére Nyitra város 1771. szeptember 25-én közölte, hogy a városban három ötvös működik, kik szokásos munkát végeznek, fizetésük unciánként 15 krajcár. A három ötvös egyike, Adam Mitterdinger[3] feltevéseink szerint a fenti jegy tulajdonosa.

Kaposy, aki jegyzékében az 1715. 1720. 1732. és 1828. évi országos összeírásokat, a szabad királyi városok 1740 és 1848 között új polgáraikról tett, ill. 1808-tól a halottakról tett évi jelentéseit valamint, a szepesi városok visszacsatolásakor 1773-ban kelt összeírást dolgozta fel[4] nem ismeri ötvösünket. Ez magyarázható azzal, hogy Nyitra püspöki város volt és így az 1732. és 1828. évi országos összeírások közötti időből nincs más biztos támpontunk, legalábbis ez idő szerinti ismereteim alapján, mint a fent idézett jelentés. Így nem tudjuk, mikor került Nyitrára, hol tanult, hol és mikor lett mester, meddig működött. Azonban tehetünk egy nagyon óvatos feltevést: Pozsonyban 1736. augusztus 10-én ifj. Holstein János Kristóf mester 6 évre tanulóul szegődött magához Johan Adam Miterlechner és befizette a 2 forint beíró pénzt a céh ládjába. Halála után a céh 1742. szeptember 29-én felszabadítja tanulóját. Johan Adam Mittel-t (!), mert idejét még a mester életében kitöltötte[5]. Jogosan tehetjük fel, hogy Miterlechner és Mittel ugyanannak a tanulónak vezeték neve, az ilyen bizonytalanság nem tekinthető szokatlannak. A felszabadulás időpontja alapján pedig még kockáztatjuk, hogy ez a tanuló azonos a későbbi nyitrai ötvösmesterrel. Ha ez igaz, úgy mesterünk 1760 körül telepedhetett meg Nyitrán és működése az alkalmasított próbajegyek alapján az 1780–90-es évekig tételvezethető fel. Ennek alátámasztása, illetve cáfolata további kutatás feladata lesz.

### PP mester, Nyitra

PP mesterjeggyel (1. rajz) és K : 1566 próbával majdnem megegyező jeggyel van jelezve egy XVI. Lajos-stílusú ovális cukordoboz alulról lépcsőzetesen bővülő testtel és felnyíló boltozatos fedővel[6]. A fedőn stilizált levél-

dísz a fogó. A testet és a fedőt csukló fogja össze. A doboz oldalán három, tetején két sávban fonadék.

A próbajegy téglalapban zászlót tartó kar, alatta 13. Azonban míg a körvonala és a kar a K : 1566-tal egyezik meg, a 13 szám jegyei a K : 1567 jegyben látható számjegyeknek felelnek meg. Ez a jegy bizvást tehető a 18. század második felére és időben a K : 1566 és K : 1567 sz. jegyek közé. Sajnos ezek datálása se pontosabb. A mesterjegyek megfelelő monogrammu mester az ismert összeírásokban nem szerepel. Szerepel viszont Kőszeghy-nél K : 1579 sz. alatt mesterjegy nélkül egy mester, kinek jelzése a nyitrai múzeumban őrzött buzogányra vésvé maradt fenn: „PAVLVS. PROKOPIVS. AVRIFABER. CIVIS. NITT+”, és a buzogány fejében elhelyezett írás igazolja, hogy 1799-ben készült. Ezért a fenti mesterjegyet Prokopius Pál jegyének oldhatjuk fel és mesterünk működését a 18. század hetvenes éveinek második felétől a 19. század első évtizedéig tételvezethetjük fel.

### SS mester, Temesvár

1983-ban árverésen bukkant fel egy ezüst kanál kerek végű meritővel és csúcsos végű nyéllel [7]. A kanál SS mesterjegy (2. rajz) és egy próbajegy (3. rajz) látható, mely a temesvári jegyekkel mutat hasonlóságot. Jellemzője, hogy a 13-as finomságra utaló szám a torony kapunyílásában látható, mint az 1800 előtti jegyekben, de a torony formája eltér és nincs a jegyben évszám. A torony az 1820–30 közötti próbán (K : 2093) láthatóhoz hasonlít a legjobban, de itt és az összes későbbi jegyben a szám a torony alatt van. Ezért a próbajegyet az 1810–20 közötti időre tesszük. Kaposy az 1828. évi összeírásból közli Schubert Simon temesvári mester nevét, ki 1831. október 7-én halt meg[8]. Ez az adat egyezik a próbáról megállapítottakkal is és így a feloldást egyelőre elfogadhatjuk.

(Érdekes, hogy a Kaposy és Mihálik adataiból összeállítható 14 nevet tartalmazó temesvári mesternévsorból mindössze 1 található meg Kőszeghy-nél is. Ő viszont tovább két nevet és 8 feloldatlan mesterjegyet közöl. Eből is látható, hogy milyen hiányok vannak még ma is a kisebb céhekre vonatkozó ismereteinkben.)

### PJ mester, Komárom

A K : 1046 sz. jegy mestere a 19. század első évtizedeiben működött. Eddig ismert művei közül egy gyöngyházfaragvány foglalatja a soproni Storno-gyűjteményben (K : 1018 próbával), evőeszközök 1936-ban a komáromi Bencésrend birtokában (szintén K:1018 próbával), egy kanál a Magyar Nemzeti Múzeumban és egy keresztelő kanna a komáromi Református Egyház birtokában (mindkettő K : 1019 próbával és „A” évetűvel, melynek használatát Kőszeghy 1810 körülre teszi. K : 1030). A feloldásra abból az alkalomból teszünk kísérletet, hogy újabb tárgy bukkant fel, egy evőkanál[9]. Az egyetlen, a mesterrel összekapcsolható adat az 1828-as összeírásban található. E szerint ekkor Komáromban működött Pithon



József[10]. A monogram magyaros sorrendje sem szokatlan ekkor Komáromban (l. K : 1047). Művei alapján mesterünk működése a század első két évtizedére tehető, kérdés, hogy 1828-ban az összeíráskor dolgozott-e még egyáltalán.

AK mester, Eger

Ugyancsak árverésen tűnt fel az itt közölendő csúcsos merítőjű, lapát alakú nyelű kávéskanál[11] is. A kanálban a K : 601 sz. próbához hasonló próbajegy (4. rajz)



1. Üvegkancsó talppal. Mitterdinger Ádám, Nyitra, 1780—90 körül



2. Cukortartó. Prokopius Pál, Nyitra, 18. század második fele



3. Mesterjegyek

és AK mesterjegy (5. rajz) van beütve. Nyilvánvalóan egri munkával van dolgunk, és a készítés idejét a próbajegy alapján 1850 körülre tehetjük. Ebben az időben Egerben kimutatható Kupfer András ötvös és aranyműves. 1842—1847 között összeírásokban szerepel, amikor is a város I. negyedének 4. fertályában mint vagyontalan zsellér lakik. 1845—1848-ig Kupfer Andor (!) lakást bérel az egykori Érsek, ma Marx Károly u. 2. sz. házban, ahol előtte már több ötvös lakott. 1850—57-ig pedig már az utca 3. sz. házának tulajdonosa. A 337. hrsz. ház tulajdonosaként szerepel még 1887-ben is Kupfer András



ötvös[12], aki nyilvánvalóan azonos kanalkunk készítőjével. Ekkor már elég idős lehetett, ugyanis adatunk van arról, hogy Kupfer András egri születésű inas 1828. július 9-én szegődik be Hauser Ignác Egerben lakó ötvöshöz és a kassai céh 1833. július 15-én szabadítja fel[13]. Mestere ugyanis a kassai céhhez tartozó vidéki mester (Landmeister), ki éppen ebben az évben április 28-án fizeti be a céhnek 15 forintnyi felvételi taksáját[14]. Valószínű, hogy Egerben ekkor nincs ötvöscéh és nem alkotnak az ötvösök más mesterségekkel közös céhet sem, mivel a jelentősebb mesterek mind más városok céhének Egerben működő tagjai[15].

#### GM mester, Debrecen

Eva Toranova a szlovákiai ötvösművészetről írt legújabb könyvében egy 17. századi verejtékes poharat ismerteti a Rašice-i (Rás, az egykori Abaúj-Torna vármegyében, Kassa mellett) református templomból a fenekében a 6. rajzon látható beütött jeggyel[16]. A pohár felső peremén körbe lambrequin dísz alkalmazott az ötvös, a palástot poncolt alapon verejtékcspeket trébelt. Toranova megállapítja, hogy „ez a díszítésmód jellemző Debrecen ötvöseire”, ahogy ezt magunk is már, elsősorban B. Bobrovsky Ida eredményeire alapozva megpró-

báltuk valószínűsíteni[17]. A debreceni céhre vonatkozó adatok alapján lehetőség van a jegy feloldására is. Ugyanis bizonyos Gyulai Miklós mester 1598—1600-ban egyike azoknak az ötvösmestereknek, akik a céh kiváltáságlevelét megszerzik[18]. Neve a kassai ötvöscéh lédájában megőrzött 1627. 1633., és 1635. évekből származó inas felszabadító leveleken is olvasható[19], működése így kissé pontosítható és a 16. sz. utolsó évtizedétől a 17. század 30-as éveinek végéig követhető.

Fenti feloldásaink egyelőre feltételesnek tekintendők mindaddig, míg olyan tárgy nem bukkan fel, melyen valamelyik itt közölt jegy fordul elő és írásos dokumentum (nyugta, számla, átvételi elismervény, leltár stb.) alapján lenne valamelyik fenti mesterhez köthető. Addig is fogadjuk el ideiglenesen ezeket a megoldásokat.

Végeztül e helyen is szeretnék köszönetet mondani minden gyűjtő és a magyar ötvösművészet minden barátja nevében az Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalatnak azért az áldozatkészségért, mellyel megindította és folytatja aukcióit, ahol a drága ékszerek és mutatós vitrintárgyak mellett a magyar ötvösség szerényebb emlékei is helyet kapnak. Bár remélhetnénk, hogy korábban se vándorolt volna az olvasztótégelybe egy-egy „értéktelen” kanállal a magyar ötvösség annyi elfeledett kismestere munkásságának talán utolsó emléke is.

Grotte András

#### JEGYZETEK

1 *Kapossy János*: Magyarországi ötvösök a XVIII—XIX. században. Budapest 1934. *S. Mihalik*: Versuch einer Zentralisierung des ungarischen Punzierungswesens im 18. Jahrhundert. Acta Historiae Artium VII. (1961). 3—4. sz. 251—301.

2 *Köszeghy Elemér*: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Budapest. 1936. Az egyes jegyekre K: folyószám alakban hivatkozunk. Az egyes tárgyak, ha erre nem utalunk külön, a szerző gyűjteményében találhatók.

3 *S. Mihalik*, i. m. 279.

4 *Kapossy* i. m. 9—10.

5 *Mihalik József*: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és könyvtári értesítő V. k. (1911) 2—3. sz. 123.

6 Védett, nyilvántartási száma 66789/1963. Mérete 11 × 8 cm, súlya 260 g.

7 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1983. Tavasz ékszer és nemesfém aukció. 200. sz.

8 *Kapossy* i. m. 44.

9 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. Tavasz ékszer és nemesfém aukció, 178. sz.

10 *Kapossy* i. m. 42.

11 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1983. Tavasz ékszer és nemesfém aukció, 206. sz.

12 Magyarország Műemléki Topográfiája. Heves megye műemlékei. Szerkesztette *Dercsényi Dezső* és *Voit Pál*. I. kötet. Budapest. 1969. 357. l. II. kötet. Budapest 1972. 396.

13 *Mihalik József*: Kassa város ötvösségének története. Budapest. 1900. 328.

14 uo. 311.

15 *Köszeghy Elemér*, i. m. 99.

16 *Eva Toranová*: Goldschmiedekunst in der Slowakei. Hanau. 1982. A tárgy a katalógusban 215. sz. alatt, a jegy 188. sz. alatt közölve.

17 *B. Bobrovsky Ida*: A XVII. századi mezővárosok iparművészete. Budapest, 1980. *Grotte András*: Egy verejtékes pohár a 17. századból. Művészettörténeti Értesítő 1984/1—2. (megjelenés alatt).

18 *Zoltai Lajos*: Ötvösök és ötvösművek Debrecenben. Debrecen, 1937. 12.

19 *Mihalik József*: Adalékok hazai ötvösségünk történetéhez. Archeológiai Értesítő. XIII. k. (1893) 433.

## MŰVÉSZETI ESEMÉNYEK KISMARTONBAN 1805-BEN

Esterházy Miklós herceg (1765—1833) a művészetek pártolásában túlszárnyalta nagyapját. Életútjának főbb állomásai szerint: katonai pályán tábornagyi rangot ért el; 1791-ben a nemesi testőrségnek lett a kapitánya; 1809-ben Napóleon a magyar királyi trónra kívánta emelni...

Míg Pényes Miklós (1714—1790) elgondolásaiban a francia stílusirányzat elkötelezettje az eszterházi [Fertőd] kastély építésében (1763—1769), a park és díszkert kialakításában, amelyeknél személyes érzelmei juthattak kifejezésre — addig az unoka, megegyezően a korszerűtlen késő barokk eszterházi műemlékegyüttest — Kismartont [Eisenstadt: Burgenland] választotta székhelyül. Az itteni kastélyt az új stílusnak megfelelően a klasszicizmus szellemében építtette át, a francia ízlésű díszkertet, angol modorú tájkertté alakíttatta át. E munkálatokban Charles Moreau a kor kiváló építőművésze volt terveinek megtestesítője. Mint műgyűjtő a kismartoni kastélyt jobb és bal felől egy-egy szárnyépülettel szerette volna kibővíteni, hogy ezekben festményeit, metszeteit, könyveit, valamint az udvari színházat célszerűen elhelyezhesse. Bár Moreau több tervet készített a kivetlre, az elképzelésekből csupán a barokk kastélynak kert felőli része, a tizenkét oszloppal tagolt csarnok (1. kép), a díszterem, továbbá az angolkert készült el.

A 18. században a francia díszkert és park építésénél a geometrikus elemek kerülnek előtérbe: nyílegyes sugárutak, nyírott fasorok, növények, virágmezők mértani formákban; az angolkert a természetet a maga háborítatlan valóságában mutatja be, utai kötetlenül szeszélyesen kanyarognak az ültetvények, a kisebb tavak, patakok között.

Esterházy Pényes Miklós egyéniségét vitte építkezéseibe, az unoka ezt építésére bízta.

Nem célunk elemezni a két Esterházy ténykedéseit, mindkettőt sokat tett a művészetért, egyik a 18. században, másik a 19. -ben. Az angol stílusú tájkert felidézésére bemutatjuk a Magyar Országos Levéltárban őrzött, [1] ismeretlen szerzőtől származó kismartoni park egy részletét (2. kép), amelyet feltehetően a herceg udvari festője Fischer József készített a 19. század elején. Itt jegyezzük meg, hogy Esterházy Miklós kertésze Niemayer Antal volt. Egy másik terv szerzője ugyancsak ismeretlen és a Lajtahegyre tervezett Mária-templomot [2] (gloriette) ábrázolja (3. kép), s valamelyik Moreau-alkotásról Stamm József másolhatta le. Esterházy Miklós 1803-ban járt Angliában, és vásárolta meg a David Matson által készített gőzgépet, hogy azzal a kismartoni díszkert vízellátását biztosítsa. A gépet 1804-ben szerelték fel az e célra épített gépházban (4. kép), amelynek fel-

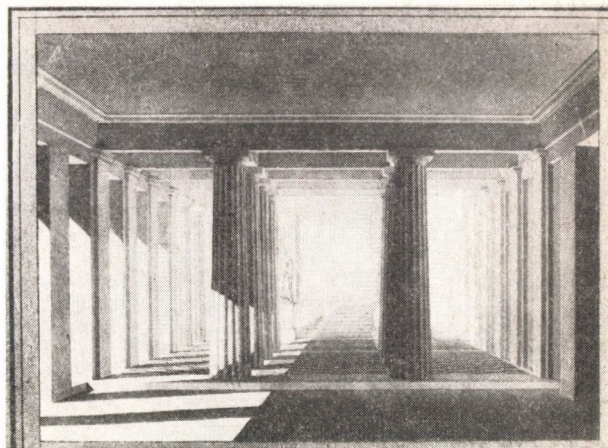


avatása 1805. január 15-én történt nagy ünnepség keretében. A herceg erre az alkalomra különböző érmekeket is veretett, amelyeket az épület északi falrészében egy előre kimunkált rekeszben, ólom szelencében helyeztek el, majd a zárkövel lefedték.

Az avatás a herceg és családtagjai, valamint a meghívott előkelőségek jelenlétében zenészó és ágyúlövések mellett folyt le. Az érmékről szöveges eredeti nagyságú rézmetszetek is készültek. Az egyik metszet képe, mely 8 cm nagyságú és azonos a veret méreteivel, a gőzgép 1804. évi felállításáról nyújt tájékoztatást (5. kép), az első Pannóniában. Szövege: „Nicolaus Cels. Princeps Esterhazy ex Anglia redux opera et sumptibus amplis allata inde hac machina vaporifera evehendis in altum aquis dicata primus Pannoniam ditavit MDCCCIV.” [3]

Ezenkívül a rekeszbe került: 2 rézgaras, 2 hatkrajcáros rézpénz 1800-ból, 2 ezüstpénz hét krajcáros 1802 évből, 20 krajcár 1803. évi veretű; majd egy aranypénz, amelynek súlya egy dukátnak felelt meg, és Bécsben az 1804. évi hálaünnepségen osztottak szét, felirata a császárt dicsőíti. Ide került egy hét krajcár nagyságú ezüstpénz is, és egy 1754. évi keltezésű dukát arany, melynek értéke 4 fl. 30 kr. Az elhelyezésről Szentgály és Eötvös levéltárosok tettek megbízható nyilatkozatot és jelentést 1805. jan. 15-én, az érmék réznyomatainak átvételekor [4].

A másik művészeti esemény 1805. júl. 26-án a Lajtadombon zajlott le, amikor a Mária-émléktemplom felavatása alkalmával a homlokzatnak egy kiképzett üregébe — trombita és kürtszó hangjai mellett ugyancsak pénzeket és érmekeket helyeztek el. Ez alkalommal Esterházy Miklós és családtagjai mellett Moreau építésvezető műépítész, Ringer József építőmester, Engl Ferenc rajzoló



1. A kismartoni kastély oszlopcsarnoka

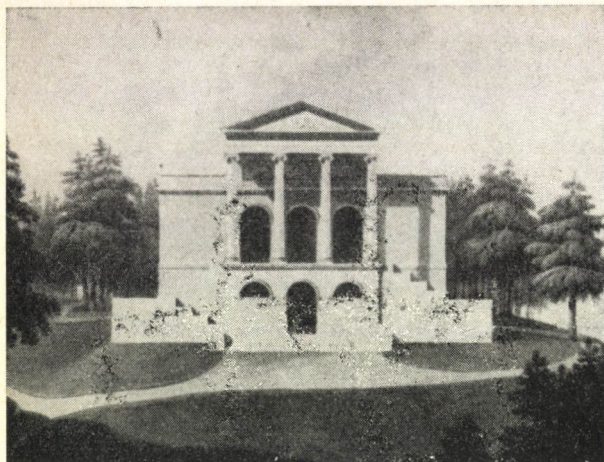
és számos vendég vett részt. Az érmékről és pénzekről Shmiliár levéltáros és Karner igazgató jelentéséből értesülhetünk [5]. Befalaztak: 1800. évi 2 rézkrajcárost, 2 rézgarast, 2 réz hatkrajcárost, 2 ezüst hét krajcárost, egy 1804. évben készült császári arany dukátot, valamint a császárt ábrázoló 1757. évi dukátot és egyéb arany és ezüst pénzdarabokat.

Ugyanez évi szeptember 14-én Mária-nap alkalmából avatóünnepség volt az angokertben a herceg neje, Mária hercegasszony tiszteletére, a családtagok, valamint a



2. A kismartoni angolkert részlete





3. A kismartoni Mária-émléktplom



4. A kismartoni gőzgépház a tóval



5. Éremveret a gőzgép felállítására

szerint: egy aranyozottezüst érem, melyről rézmetszet is készült 11 cm nagyságban (6. kép).

Egy 1790. évi dukát, egy 1764. évi tallér, egy 1774. évi forint, egy 1788. évi forint. Két hétkrajcáros, egyik 1802. évből. Egy-egy ezüst garas 1664. és 1695. évből. Több rézgaras 1800-ból. Egy angol pénz 1791-ből. Két francia pénz Napóleon idejéből. Végezetül elfalazták a herceg által saját kezűleg[6] elhelyezett különféle arany- és ezüstpénzeket. Mindez a megjelentek szeme láttára történt ágyúdörgés, zeneszó és a közönség éljenzése közepette.

Meg kell jegyeznünk még, hogy az egyik, a családot dicsőítő érem szövegének záró részében (7. kép) „Archit[ect] Moreau” vésetet találjuk, bizonyosságul annak, hogy Esterházy Miklós mily sokra értékelte a kiváló építőművészt, aki 1794—1805 között volt a hercegi udvar építész.

Valkó Arisztid



6. A Mária-napi érem első oldala



7. A Mária-napi érem Moreau vésetével

meghívtak jelenlétében. Ekkor a Moreau által épített szárnynak a díszteremhez közeli egyik pillérébe falazták be az alkalmi érme- és pénzeket a következő sorrend



1–2 Magyar Országos Levéltár. Esterházy csal. Tervek. T. II. 42 téka.

3 „Verzeichniss, Uiber die Medaille, und Münzstücke welche unteren heutigen zu Ende gesetzten dato, und Jahre in Gegenwart Endes gefertigter in einer runden bleyernen Büchse wohl erwahrt an dem gegen Sonn-Abgang stehenden Frontispitz und im Hochfürstlichen Eisenstädter Schloss Hoffgarten neu aufgeführten Dampf-Machin — Gebäudes in das unmittelbar neben Satlstein nördlicher Seits befindliche, und ausgestemte Gesims-Stuck zum immerwährend Andenken eingelegt, und mittels erwähnten auch gehörig versterkten Satlsteins verschlossen worden sind. . . Eisenstadt am 15-en Januar 1805 Szentgály Gütter Direct.”

OL. Esterházy csal. hg. lvt. P. 108. csomó 52. No. 271.)

4 Uo. fenti iratokban.

5 „Anno 1805 den 26 July sind in Gegenwarth den regirenden Fürstens Niclas Esterhasy. . . dessen Tochter Fürstin Leopoldine

Esterhasy. . . Herrn Moreau Architecten und Bauführers des nachbenannten Gebäudes, Paul Shmiliar, Hn. Baumeisters Ringer und Hn, Zeichners Engl. . . bei Erbauung des an dem sogenannten Föhren Wald, auf dem Laytha Berg stehenden Gloriaets, dermalig Marien Tempel in die Base gegen Westen an der Haupt Fassade rechts, folgenden Müntz Sorten feyerlich und zwar zwischen abwechselnden Trompetten und Pauckchen Shall und unzähligen vivat ruffen des Volckhs zum ewigen Denckhmal der Nachkommenschaft entlichtet worden . . .

Eisenstadt den 26 July 1805 Joh. Karner Dir.  
(OL. Esterházy lvt. U.O. Fasc. G. No. 271.) Shmiliar”

6 „... zum Beschluss sind von Sr. Durchl. selbst eigenhandig verschiedene Gold und Silber Müntze beigetragen und. . . verwahrt worden” (OL. Esterházy lvt. P. 108. cs. 52. No. 271. U.O.) Irodalom: Meller S.: Az Esterházy képtár története. Horányi M.: Esterházy vígasságok. Balogh A.: Fertőd és Kismarton parkjai. . .

## NÉHÁNY MAGYAR AKADÉMIA-ALLEGÓRIA

A művészeti akadémiák megalakulásától és elterjedésétől kezdve számos olyan mű készült, mely az akadémia által pártfogolt művészetet, tudományokat jelenítette meg. Pigler András példakön világitotta meg ezeknek az allegorikus ábrázolásoknak pontosabb tartalmát[1]. Többségükön magát az akadémiát, illetve a királyi vagy császári pártfogást Minerva jelképezi, aki segítséget nyújt a kisgyermek alakjában ábrázolt művészet „felneveléséhez”. Más példák az „elaléló”, „gyengélkedő” művészetet segíti fel, támogatja. Pigler nem hoz magyar vonatkozású példákat, az alábbiakban ezért néhány magyar vonatkozású akadémia-allegóriát mutatunk be az 1750–1830 közötti időszakból.

A sisakos istennő ezeken nem elsősorban a művészeti intézményeket, hanem általában az akadémiát vagy egyetemet szimbolizálja[2]. Gyakran fordul elő az is, hogy csupán általában a tudományokat jelképezi. Pontos értelmezéséhez csak a kép létrejöttének pontosabb ismerete vezethet el.

A nagyszombati egyetem allegóriáján is ő a központi alak[3]. Címerekkel ékesített oszlopocsarnokban ül a tudományok istenasszonya, mögötte bibliothekába látni. Sisakján II. Rudolfinak, az egyetem protektorának nevét olvashatjuk, feje fölött kiterjesztett szárnyú sas lebeg. Az oszlopocsarnok széles párkányzatán — közvetlenül Minerva feje fölött — a magyar királyság címere látható „Protégente” felirattal. A királyi pártfogást hangsúlyozza a koronázópárkány másik két címere, valamint az „Auxiliante” és „Favente” feliratok is. Az oszlopokat és a talapzatot az alapítók és pártfogók címerei díszítik[4]. Franz Leopold Schmittner (1703–1761) művén megtalálhatjuk az akadémia-allegóriák fő elemeit: a királyi, illetve főúri pártfogás jeleit címerek formájában és magát Minervát, aki itt a királyi intézmény perszónifikációja.

Más ábrázolásokon a bölcs istennő csupán önmagában jelenik meg, s ő jelenti magát a pártfogást, illetve a királyi vagy császári intézményt. Ilyen értelemben látható Czetter Sámuel (1765–1819 után) metszetén is, mely a II. Ratio Educationis belső címlapjául szolgált.[5] A Szentírást és a Szentlélek pajzsát tartó Minerva előtt a „felnevelésre váró” tudományok allegorikus gyermekalakjai játszadoznak. A lantos gyermek a széptudományokat és szépművészeteket, a Merkúr-botos a kereskedelmet és az ipart, a kardos-mérleges a jog- és hadtudományokat jelképezi. Ezen a képen az Akadémiát megtestesítő Minerva — szoros összefüggésben a Ratio Educationis tartalmával — önmagában utal a királyi pártfogásra, a királyi intézményekre. Ne feledjük: a Ratio Educationis 1777-ben, majd 1806-ban királyi rendeletként lépett életbe, anélkül, hogy a magyar országgyűlés oktatással kapcsolatos kívánságait figyelembe vette volna[6].

Az oktatásügyet a felvilágosult abszolútizmus államfilozófiája emelte a legfontosabb politikai kérdések sorába. A nevelés állami szabályozását uralkodói jognak tartották. A történelmi, felekezeti különbségektől független,

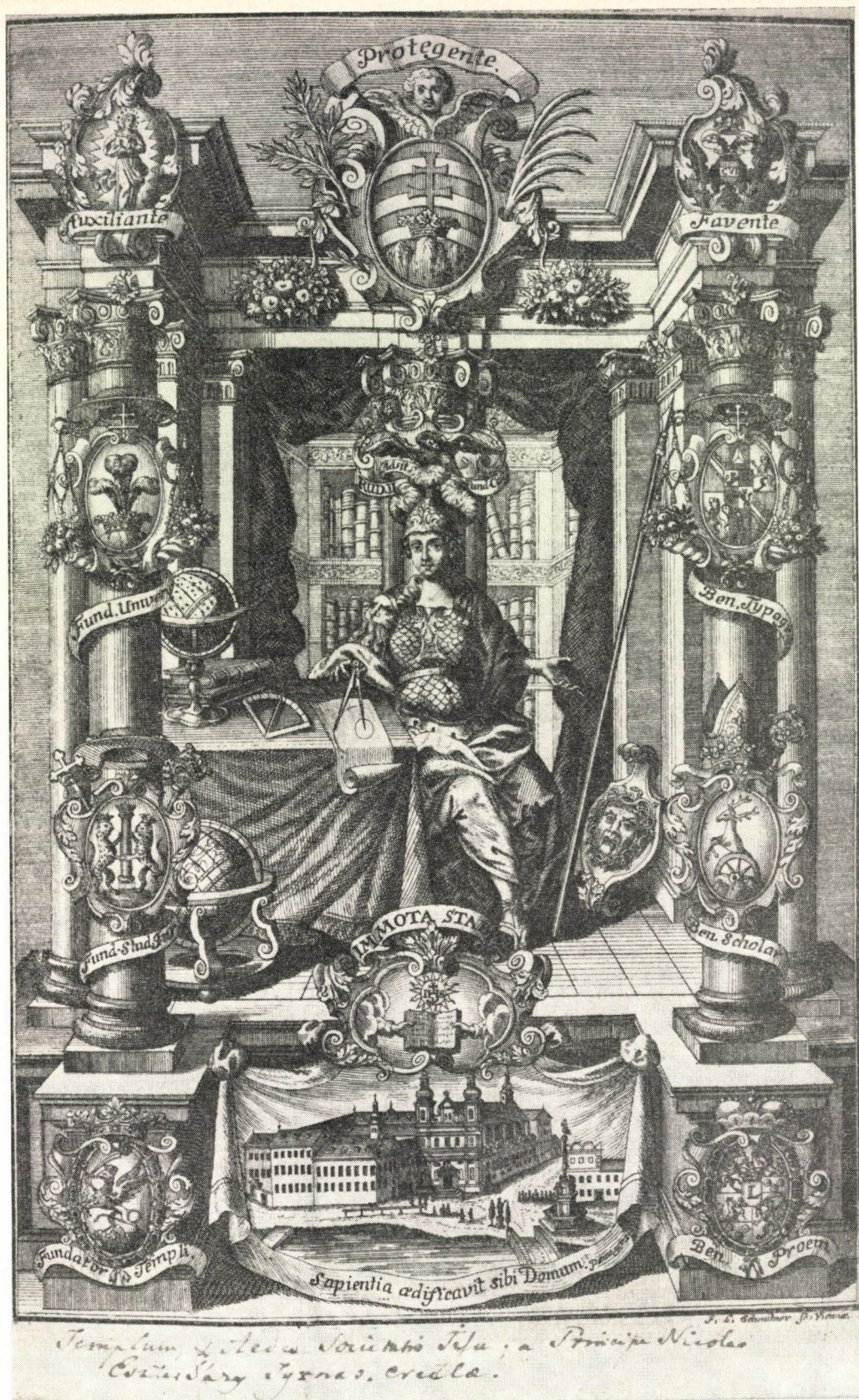
a nép egészének művelődését szolgáló közoktatás koncepcióját már Mária Terézia uralkodása alatt kidolgozta Van Swieten és köre. Ez a kör — művelődéspolitikájával — a műveltség bizonyos minimumára akarta emelni a birodalom minden polgárát. „A legfelvilágosodottabb emberek lesznek egyszersmind a legjobb alattvalók” — fogalmazta meg ezt az alapelvet J. Sonnenfels, ennek a művelődéspolitikának egyik apostola[7]. Az oktatás eredményétől függ az állam jóléte. Ezért szögezte le a Ratio Educationis, hogy „az oktatás célja az állam boldogsága”. [8] A Van Swieten és köre által kidolgozott állami művelődéspolitikai alapelveinek racionalista, utilitárius és enciklopedikus szemlélete nemcsak az osztrák művelődéspolitikára nyomta rá bélyegét, de kétségtelenül egyik mintáját jelentette a magyar nemesi vezető rétegek művelődéspolitikájának is.

A magyar országgyűlések ebben az időszakban következetesen szembehelyezkedtek az oktatásügy efféle, királyi jogok alapján történő szabályozásával. Tiltakozásuk a magyar nemességnek a nemzeti nevelésről, mint a nemzeti jogok gyakorlásának fontos eszközéről vallott nézetéből fakadt. Ezért szorgalmazták egy, a magyar országgyűlés alá rendelt akadémia megalapítását is. [9]

E korszakban sorra születtek a különféle hazai akadémia-tervezetek, melyek kivétel nélkül ún. rendi akadémia megvalósítását tűzték ki célul. 1790-ben törvénybe iktatták egy Tudós Társaság megalakítását, azonban ennek megvalósulása még egy negyed századig váratott magára. [10] A Tudós Társaság megalakítása mellett — gyakran azzal kapcsolatban — egy művészeti akadémia tervei is szóba kerültek. Az 1790-ben ülésező Közoktatási Bizottság szeme előtt is a művészetek minden ágára kiterjedő akadémia terve lebegett. Bessenyei Györgynek Révai Miklós által kiadott akadémia terveze is egy sokoldalú, az ipar és a művészetek felvirágzását egyaránt szolgáló intézet körvonalait fogalmazta meg. [11]

A század első évtizedeiben a Magyar Nemzeti Múzeum volt az efféle tervezetek színtere. A Magyar Nemzeti Múzeum 1806-ban született meg József nádor alapításaként. [12] Az ő megbízásából dolgozta ki a múzeum szervezetének részletes tervét Miller Jakob Ferdinánd, a Széchényi Könyvtár őre. Ezeket a terveket a nádor benyújtotta az országgyűlésnek is. A nádori alapítást fejezte volna ki Miller tervezete szerint az intézet neve: Museum Statuum et Ordinum Regni Josephinum Palatinale. (A Karok és Rendek József nádor Múzeuma.) Ezt az elnevezést maga a nádor vetette el, mivel úgy vélte, hogy a Museum Nationale Hungaricum a megfelelő név, mely kifejezi a múzeum és a nemesi rend kapcsolatát. Az új intézmény a tízes években nemcsak múzeumként működött, de akadémiai feladatokat is betöltött. József nádor tervei szerint a múzeum keretei között kellett volna működnie a Tudós Társaságnak is. [13] Az akadémiai működést jelentős mértékben segítette a Marczibányi-alapítvány is: díjazta a Magyar Nemzeti Múzeum által ki-tűzött pályatételek sikeres kidolgozóit. [14]





1. Franz Leopold Schmittner (1703–1761): A nagyszombati egyetem allegóriája, 1750 körül. Rézmetszet, 265×163 mm. Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnok. Ltsz.: 1089 T



A Nemzeti Múzeumnak ez az 1815–1830 között érvényesülő „akadémiai szerepe” ad magyarázatot arra, hogy Balkay Pál (1785–1846) miért festett számára akadémia-allegóriát. A mű 1820-ban készült és alkotója még ugyanebben az esztendőben a Nemzeti Múzeumnak ajánlódkozta. Képe — a rajta levő felirat szerint — a „Tudományok és szépmesterségek emlékezetére” készült.[15] Nagy sikert nem aratott vele Balkay. A kortársak — maga Kazinczy is — kétségbe vonták a mester képességét, önálló invencióját, a későbbi kritikusok pedig túlságosan „bécsies ízűnek” érezték a művet.[16] A kép újabb kori elutasítására kétségtelen befolyással volt rossz állapota is. Az igen nagy mértékű és ügyetlen restaurálás nyomai akadályozzák a mű értékeinek felismerését. Mai állapotában csupán néhány részletéből következtethetünk egykori festői kvalitásaira. Kompozíciójának, jelentésének megértésére mindezek ellenére vállalkozhatunk.

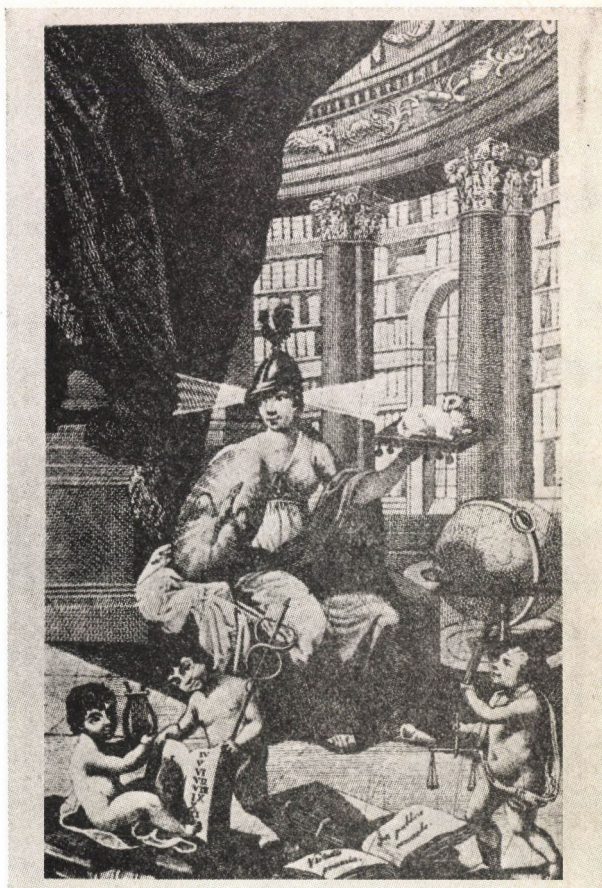
Kétségtelenül Balkay festői ügyetlenségének tulajdoníthatjuk, hogy a kép centrumában ábrázolt kis magyar génusz központi, értelmező szerepére nem figyel fel rögtön a kép szemlélője. Pedig őt veszik körül a múzsák — a tudományok és szépmesterségek művelői — és az ő feje fölé emeli Kronosz a halhatatlanság jelét, a farkába harapó kígyót.[17] A magyar királyi címer félreérthetetlenül utal a kis génusz nemzeti művoltára. A herkulési gyermek a felvilágosodás égő szövetségét és a győzelem palmaágát tartja a királyi akadémiát jelképező Minerva és Apolló felé. A két istenség testvéries barátságban, egymást átölelve áll egy sziklás magaslaton. Apolló egyik kezével Minerva felemelt dárdáját fogja, míg a másikat védőleg emeli a felvilágosodott magyar génusz és múzsáinak csoportja fölé.

A Pigler által is bemutatott korábbi akadémia-allegóriák egy részén az istenalakok egyben a pártfogó királyi személyek perszifikációi is. Balkay Apolló alakjában talán József nádor protektori szerepére célt. Képén nemhiába fáradoznak az Akadémia és a múzsák: a kis magyar génusz könnyedén teríti földre a mogorva Marsot, aki a viszálykodás nyilait bosszúsan törí ketté.

A kép témája — mint láttuk — pontosan annyira megfelel a című szolgálo feliratnak, mint a Tudományos Gyűjtemény cikke kapcsán ismert „Béke áldásai” vagy „Béke hasznai” címnek. Ez utóbbi a felvilágosodás utilitarizmusához még közelebb is áll: a viszálykodást megtestesítő Mars leigázása a tudományok terén támogatott magyar génusz által, nemcsak a kaunitzi-sonnenfeli törekvéseknek, hanem a magyar felvilágosodásnak is programja volt.

Ez a szemlélet nagy jelentőséget tulajdonított a „pártfogás” mozzanatának. A magyar elmaradottság okát — ekkor is, később is — leggyakrabban a királyi pártfogás hiányában látták. Erről például így írt a Tudományos Gyűjteményben Tóth Pál: „Látni való tehát, hogy némely nemzetek más nemzetek felett a Tudományban és a szép mesterségekben feljebb emelkedtek, annak mindenkor okát az igazgatásban kell keresnünk, mely a nemzetek géniusszát olyan formába öltözteti, amilyenbe akarja”.[18]

Balkay maga írásban is megkísérelte kifejtetni az akadémiai kapcsolatos nézeteit. 1819-ben a Tudományos Gyűjteményben megjelent cikke nem hagy kétséget affelől, hogy csak egy bécsihez hasonló királyi akadémia lehet a magyar génusz kiművelésének eszköze.[19] Sorraiból a sonnenfeli gondolatok késői visszhangját halljuk kicsengeni: „A mely ember a kép írást kedvelli, egyszersmind pedig mindenféle szép-mesterségekbe gyönyörködni szokott, átaljában nem lehet mondani fölöle, hogy durva”. Balkay gondolatai a felvilágosodás eszméivel valóban gyökereznek. Allegóriája — minden sikerületlensége ellenére — fontos emléke a magyar akadémiai törekvéseknek, az önálló magyar művelődés gondolata-



2. Czettler Sámuel (1765–1819 után): Akadémia-allegória, 1806. A II. Ratio Educationis belső címképe

tának. 1820 után Minerva alakja — a tudományok és művészetek királyi pártfogásának perszifikációjaként — háttérbe szorult. Helyét ezután egyre gyakrabban Hungária vagy Pannónia foglalja el. Egyre több példát találunk arra, hogy immár nem a sisakos istennő, hanem Hungária gyámolítja a tudományok és művészetek allegorikus gyermekalakjait. Peter Fendinek 1824-ben, illetve Moritz von Schwindnek 1827-ben az Aurorában kiadott allegóriáján immár nem Minerva, hanem a haza nemtője veszi oltalmába a mesterségek és művészetek gyermeki képviselőit.[20] A harmincas évek közepén Schöff Ágost készített egy „Nemtő által fölébresztett és munkára, előhaladásra serkentett Pannóniá”-t.[21] Ez volt a témája Johann Ender egyik vázlatának is, melyet a Tudományos Akadémia allegóriájához készített. Minerva e képen Hungária fátyolát fellebbentve az igazság csillagára mutat fel. (1826)[22] Széchenyi sem a sisakos istennőt választotta az akadémia allegóriájául, hanem Hebet.

Az imént felsorolt műveken Hungária a rendi állam-eszményt testesíti meg, pártfogó szerepe a „rendi nemzet” pártfogására utal. Ezeket a képeket sok szál fűzi a korábbi akadémia-allegóriákhoz, azonban csak a további kutatások tárhatják fel mélyebb okait annak, hogy miért következett be 1820 után Minerva és Hungária e sajátos „szerepváltása”, miért tűnt fel egyre gyakrabban Hungária alakja a tudományok és művészetek pártfogójaként.

Sinkó Katalin





3. Balkay Pál (1785—1846): „Tudományok és szépmesterségek emlékeztetése”, 1820. Olajfestmény, 203,5 × 145 cm.  
Magyar Nemzeti Galéria. Ltsz.: 3104



5. Peter Fendi (1796—1842): Magyarország mint a szépművészetek pártfogója. Rézmetszet, 11,2 × 8 cm. Az Aurora 1824-es kötetének címképe



4. Moritz von Schwind (1804—1871): „A hazai szeretet” rézmetszet, 106 × 7,7 cm. Az 1827-es Aurora belső címképe



1 Pigler A.: A pártfogolt művészet. Művészettörténeti Értesítő 1954. I. 3–19.

2 Az „akadémia” jelentése az 1777-es és 1806-os Ratio Educationisban más tartalmú, mint a mai szóhasználatban. Ma tudós társaságot értünk ezen, akkor oktatási intézmény is volt, melyet a gimnázium tanulmányok után lehetett felvenni, és mely sok tekintetben az egyetemmel párhuzamos oktatást nyújtott, illetve az egyetemi szakképzést megelőző filozófiai képzést. Ezen túl jelentette a királyi pártfogású tudományos vagy művészeti intézményeket is. Minerva szimbolizálhatta az egyetemet vagy az akadémiát magát is, vagy akár a tudományok egész intézményrendszerét. Ratio Educationis. Az 1777-i és az 1806-i kiadás magyar nyelvű fordítása. Fordította Mészáros István. Bp., 1981. 391–395.

3 E műre Cennerné Wilhelm G. hívta fel figyelmemet, melyért itt mondom köszönetet. Tkcs. Ltsz: 1089 T.

4 Maria Theresia als Königin von Ungarn. Ausstellung im Schloss Halbturn. 1980. 98. kat. sz. 17. ábra; — Cennerné megállapítása szerint az oszlopokon és a talapzaton az Esterházy-, Erdődy-, Kollonitsch- és Pázmány-címerek láthatók.

5 A 2. sz. jegyzetben i. m.: — Pataki D.: A magyar rézmetszés története. Bp., 1951. 97; — Rózsa Gy.: Czetter Sámuel. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. 1952. Bp., 1953.

A 2. sz. jegyzetben i. m. 433. lapján olvasható értelmezéssel szemben úgy vélem, hogy a Czetter képen szereplő négy alak nem azonosítható minden további nélkül magával a négy egyetemi fakultással. Hasonló kapcsolatban áll Minerva és a tanítandó ifjú a panonhalmi apátság könyvtárának mennyezetképén is. (Joseph Klieber műve.) Művészet Magyarországon 1780–1830. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. 1980. 357. kat. sz.

6 Kornis Gy.: A magyar művelődés eszményei. 1777–1848. Budapest I–II. é. n. (1924) 3–35, 277–325.

7 Kornis i. m. I. 38.

8 Kornis i. m. I. 6.

9 Kornis i. m., valamint Kosáry D.: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Bp., 1980.

10 A magyar irodalom története 1772–1849-ig. Bp., 1965, 19–20; 385–386; — Sőtér I.: A sas és a serleg. Bp., 1975.

11 A magyar irodalom története. Bp., 1965. 37; — Az 1825-ben megalapított Akadémia számára Pázmándy Dénes hasonló, minden művészeti ágra kiterjedő intézmény tervét dolgozta ki. Kornis. 6. sz. jegyzetben i. m. II. 34; — Hasonló akadémiai tervezet nyújtott be Balkay tanára Hesz János Mihály is 1820-ban József nádornak. Hesz János Mihály tervezete 1820-ban Magyar Képzőművészet Akadémia felállítására. Ismerteteti Ernst Lajos. Bp., 1898; — Jávora A.:

A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében. Ars Hungarica. 1981. 2. sz. 219. A képzőművészeti akadémia tervezetek és a kibontakozó nemzeti művelődéspolitikai összefüggéseit tárgyalja: Sinkó Katalin: „A bécsi Akadémia hatása a magyar festészetre 1830–1870” című bölcsészdoktori dolgozatának „Küzdelmek a magyar képzőművészeti akadémia megteremtéséért” című fejezete. Kézirat, 1982. 42–69.

12 A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene című műben (Bp., 1902) Fejérfalvi László tévesen állítja, hogy a Széchenyi Országos Könyvtár alapítólevele egyben a Magyar Nemzeti Múzeum alapítólevele lenne. Berlász J.: Az Országos Széchenyi Könyvtár története 1802–1867. Bp., 1981. 75–86, valamint 88. sz. jegyzet.

13 Kollányi F.: A Magyar Nemzeti Múzeum Széchenyi Országos Könyvtára 1802–1902. Bp. 1905. I. kötet. 245–248; — Berlász 12. sz. jegyzetben i. m. 94, 104–105.

14 Szinyei J.: Magyar írók élete és munkái. Bp. 1902. VIII. 547–550.

15 A mű legutóbb 1980-ban volt látható a Magyar Nemzeti Galéria kiállításán. Művészet Magyarországon 1780–1830. Bp., 1980. 143. kat. sz.

16 Balkay művét ismertette a Hazai és Külföldi Tudósítások 1820. 25. száma, majd 1831-ben a Közhasznú Ésméreték Tára II. kötete. További irodalmát összefoglalja: Lyka K.: A táblabíró világ művészete 1800–1850. III. kiadás. Bp., 1981. 419.

17 A jelenet helyszíne a Helikon hegye Hippokrén forrása mellett. Véleményem szerint a műzsák a következő sorrendben helyezkednek el balról jobbra: Kronosz mellett áll Terpsichore és Euterpe. Mögöttük Klio, Erato és Melponém. A magyar géniusztól jobbra ül Kalliope és Thalia, mögöttük Urania és Polyhymnia áll.

18 Tóth P.: Mi az oka, hogy némely nemzetek a Tudományokban és a Szépművészetekben más nemzetek felett fellebb emelkedtenek? Tudományos Gyűjtemény, 1818. IX. 2–26.

19 B. P.: A képirásról, annak gyakorlásáról és betséről. Tudományos Gyűjtemény. 1819. II. 58–74.

20 I. 14. sz. jegyzetben i. m. 230–231. kat. sz. Mindkét kép programját Kisfaludy Károly fogalmazta meg. — V. Zibolen A.: Kisfaludy Károly, az Aurora képzőművészeti és illusztrátora. Művészettörténeti Értesítő 1967. 3. 151–176. V. Zibolen A.: Moritz von Schwind. Bp., 1984. 11.

21 Pesti Hírlap, 1913. máj. 25.

22 Rózsa Gy.: Die Allegorie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Johann Ender und István Széchenyi. Alte und moderne Kunst. 1966.

## DINNERT FERENC SZOBRÁSZ ÉS KŐFARAGÓ 1820–1894

A jóformán ismeretlen nevű művész életpályáját a csekély levéltári anyagra és hiányos szakirodalmi forrásokra támaszkodva az 1870-es évek végéig tudjuk nyomon követni. E korszak hazai szobrászatában azonban oly sok még a feldolgozatlan életmű és a válaszolatlan kérdés, hogy szükségesnek éreztük e kevés adat alapján is személyiséget bemutatni és alkotó tevékenységét a lehetőségekhez képest rekonstruálni.

A család őse, Leonhard Dinner, a bajorországi Sulzbach városból származott. 1770 és 1790 között a Szerzita (ma: Martinelli) téren az Arany Lámpához címzett fogadó tulajdonosa volt. Rokonságban állottak a híres városbíróval, Boráros Jánossal. A művész apja, Tinner Josephus vitrarius magister (üvegesmester) 1805-ben szerezte meg a pesti polgárjogot [1]. Öntudatos, feltörekvő ember lévén, fiát, ébredező tehetsége láttán külföldi tanulmányokra küldte. Egyes források szerint Münchenbe kerül, de nem az akadémiát látogatja, hanem Ludwig Schwanthaler mellett tanulja a mesterség alapvető fogásait, módszereit, s annak híres Bavaria-szobrán keze nyoma felfedezhető: ő faragja kőbe mestere tervei nyomán az emlékmű bizonyos részleteit [2].

Ludwig Schwanthalert (1802–1848) a több generációs szobrászcsalád legjelentékenyebb tagját mindenképp megelőzte a Canova-Thorwaldsen vonal folytatójaként ismerhetjük. Az I. Lajos bajor királytól nyert megbízása alapján készült monumentális alkotásai — többek közt a nemzeti hősköz csarnokának (Walhalla, Regensburg) Hermann csatáját ábrázoló oromcsoportja, valamint az említett Bavaria (Bajorország szimbóluma) — megkom-

ponálásában ugyan még a klasszicizmus eszköztárához és formarendjéhez ragaszkodva, megteremtí a német nemzeti öntudat nagy erejű jelképeit, a nemzeti romantika alapműveit. Schwanthaler hazánkban is különleges tiszteletnek és megbecsülésnek örvendett. Ferenczy István leveléből arról értesülünk, hogy 1841-ben egy Mátyás király emlékmű mintázására kéri fel (!), 1847-ben pedig megbízást kap a József nádor emlékszóbor elkészítésére. Ennek teljesítésében váratlan halála akadályozza meg. Még Barabás Miklós is csendes büszkeséggel jegyzi fel Önéletrajzában Schwanthalerrel való kapcsolatát [3].

Ennél a mesternél tanult Dinnert. Müncheni tanulmányairól, ott-tartózkodásának körülményeiről és időpontjáról a Schwanthaler-kutatók (elsősorban Hinrich Sieveking) azonban kérdőjelesekre nem tudtak pontos adatokkal szolgálni, mivel a mester több mint 200 gipszmóddal tartalmazó műterem-műzeuma a II. világháborúban megsemmisült. Ezért csak feltételezhetünk bizonyos tényeket.

Valószínű tehát, hogy Dinnert a Franz Xaver Schwanthaler (1799–1854, Ludwig unokatestvére) által vezetett kőfaragóműhelyben tevékenykedett — ez a műhely kivitelezte Ludwig terveit —, s esetleg abban az iskolában (königliche Kreisgewerbeschule und königliche Baugeverbeschule) tanult, ahol a nevezett Franz Xaver volt a mintázás tanára. Egyes források szerint Széchenyi, aki külföldi utazásai során Münchenben is járt, örömmel értesül művészi tanulmányokat folytató honfitársáról, s kedves Lánchídjának oroszlán szobraihoz vázlatokat is készített vele. Clarknak azonban a minták nem tetsze-



nek, ezért Marschalkó, aki 1847-ben érkezik Pestre, kapja meg a feladatot, elkészíti a modellt, amelyet végül is Dinnert farag ki[4].

A következő években készülő műveiről még ennyit sem tudunk. Fennmaradt 1850-ből keltezett Őnarcképe (magántulajdonban). A gipsz tondó előlapja hullámos hajú, szakállas, bajszos, előretekintő fiatal férfit ábrázol, bal háromnegyed profilban. Böven ráncolt, kihajtott nyakú inget visel. Domború homloka, keskeny arca öntudatos, gondolkodó embert formáz. (1. sz. kép). A tondó keletkezésekor éppen harminc éves, ahogy a hát-lapon körbefutó felirat tanúsítja: DINNERT FERENCZ PÁL, SZÜLETETT PESTEN SZ. GYÖRGY HAVÁBAN 2 1820[5]. A középső évszám a tondó keletkezésének időpontja: 1850. A portré megmintázása az anyag minden tulajdonságát jól ismerő s azzal biztonsággal bánni tudó alkotót mutat.

1854-ben Haeuffler buda-pesti útmutatója[6] a Bildende Kunst c. fejezetben a jeles művészek névsorában említi. Ekkortájt már nő, felesége Deutsch Terézia (özvegy Viola Józsefné), lakik Pesten a Zöldfa (ma: Veres Pálné) utca 11. sz. házában. Fő jövedelmi forrása Lyka szerint az épületdíszítő elemek és síremlékek készítése[7].

1860-as dátumot viselő Flórájának[8] — ezt a művét őrzi a Magyar Nemzeti Galéria — finoman mintázott feje, szép hajlású nyaka, az óvatos kontraposzt klasszikus előképeket idéz. A fürtös fejről leomló s a testen körbecsavarodó, dúsan redőzött lepel mozgalmassága s a talpazaton elhelyezett virágcsokrok már a romantika felé mutatnak (2.; 3. sz. kép). Kár, hogy a kíváncsotnál jobban magyarázza tárgyát. A felirat (MINTA — DINNERT — MDCCCLX) arra enged következtetni, hogy kifaragását, talán fémből való kiöntését tervezte. E terv megvalósításáról azonban nem tudunk. A talpzat három oldalán a Kos, Bika, Ikek csillagképek jegyei valószínűsítik azt a feltételezést, mely szerint egy négy részes kom-



2. Flora, 1860, fa, 159 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz. 69.6-N

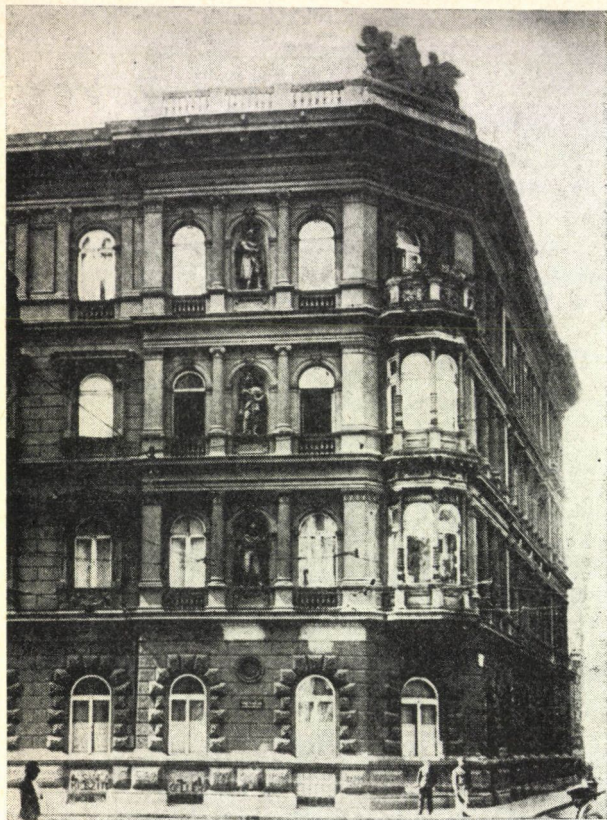
pozíció része lehetett; megrendelésre, esetleg pályázatra készült. Dinnert a Flóra keletkezésének idejében ismert és elismert mestere volt a honi szobrászatnak. A Képzőművészeti Társulatnak 1859-től tagja, annak zsürijeire rendszeresen küld különböző — főleg antik, mitológiai — témájú és változatos anyagú, leginkább fa figurákat, szobrokat. 1862-ben kiállításon szerepel.[9]

1863-ban a Képzőművészeti Társulat zsürije ornamentális faragványait bírálja felül. Elkészítésében talán egy épületbelső díszítésére kapott megbízás inspirálhatta. Ezek darabját saját maga 50 frt.-ra értékeli. A zsüri elnöke, Simonyi Antal is megvételle ajánlja a mű-



1. Őnarckép, 1850, gipsz, átmérője 53 cm. Magántulajdon





3. A Kecskeméti ház (Róna József: Egy magyar művész élete c. könyvéből)

veket. Nagyobb sikert arat Pán (másutt: Faun, ill. Ré-szeg Faun elnevezéssel is előforduló) szintén fából készült szobra, érthető módon, hiszen az ornamentális faragvány csak interieur részeként fejthette volna ki esztétikai hatását, míg a klasszikus hagyományokat elevenítő önálló figura kedvezőbb visszhangot kelthetett. Ugyan-ebben az évben Telepy Károly írja alá a Képzőművészeti Társulat igazgató választmányának azt a jegyzőkönyv-kivonatát, melyben "a felbecsülésben is igazságos és méltányos kívánva a művészek iránt lenni" a szóban forgó művet 150 frt.-ért javasolja megvenni, holott alkotója csak 100 frt.-ra értékelte azt.[10]

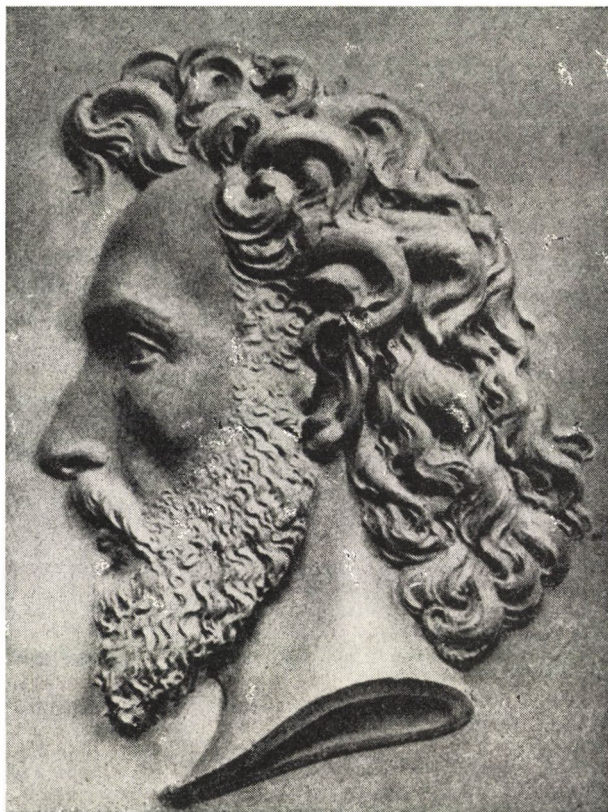
Szintén 1863-ban kerül szíri elé Psyche c. fadaragványa, amelyet a Marschalkó János vezetett bizottság 800 frt.-ra becsül és megvételre ajánl. (Feltehetően egész alakos szoborról van szó.)[11] A fadaragvány azonban festve van. Anyagi erői úgy látszik nem engedik meg, hogy kiöntse vagy nemes anyagból kifaragja, ezért — bizonyos igénytelenséget tükröző módot választva — zöldesbarna festékkel kívánja elérni a bronz hatást. Benedek Aladár kritikája ennek ellenére igen kedvező: „arányos és anatómiailag kidolgozott gyönyörű szobormű, melynek tárgyilagos felfogása is legkíméltebb érzékre mutat”. [12] Művei ezután rendszeresen szerepelnek a Társulat kiállításain. Tekintélyének növekedését, anyagi helyzetének javulását jelzi, hogy 1866-ban saját háza és szőlője van Óbudán az Ősz (ma: Solymári) u. 540. sz. alatt. A szobrokat a Társulat megvette és sorsolás céljából rendezett kiállításán bemutatta. A sorsolást „a képzőművészeteknek Magyarországbani fejlesztése s az inségre jutott művészek és gyámoltalan családjaik segélyeztetése céljából” tartották. A kiállítást fémjelezte, hogy a bemutatott alkotások „eredeti magyar műtermékek” voltak.[13]

1864-ben a Társulat Nagyhíd (ma: Deák Ferenc) utcai múcsarnokában rendezett kiállítására carrarai márványból faragja Thetis szobrát (értéke 400 frt.).[14] Érc-

szobor (bronz) a Nyár c. alkotása (1868), melynek kifejező erejét, részletes kidolgozását a kritikus örömmel hangsúlyozta.[15] Feltételezhető, hogy a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában levő Flora (Tavas?) szoborral együtt egy tervezett nagyobb szoborcsoport, több alakos kompozíció második darabja.

Az 1870-es évek elején Hensch Ignác műhelyében dolgozik. A műhely a Sörfőző utcában — a mai József körút Baross utca és Üllői út közti szakaszán — a 6. sz. alatt működött. Több más itt készült mű közül jelentősnek mondhatók az ún. Kecskeméti ház szobrai. Az új ház, mely 1874-ben épül fel Kecskemét város pesti háza helyén, a mai Veres Pálné és Nyáry Pál utca sarkán, 1900-ig a Kecskeméti Kávéháznak adott helyet. Az épület falfülkéiben magyar hősök figurái állnak, melyeket Lotz Károly mintázott. Lotz ugyanis ifjú éveiben szobrásznak készült, korábban Vácott, egy kőfaragómesternél, majd Pesten folytat szobrászati tanulmányokat. Ezirányú érdeklődését jelzik a Kecskeméti ház említett plasztikái is. Lotz vázlatait Dinnert faragta kőbe.[16] (4. sz. kép.) Ez idő tájt „A budapesti vári plébániatemplom” (Mátyás templom) Schulek Frigyes vezette újjáépítésénél találkozunk nevével.[17] A forrásokból nem világlik ki egyértelműen, hogy a kivitelezési munkákra a Hensch-féle műhely kapott megbízást vagy pedig a mester magánjellegű vállalkozásáról beszélhetünk.

Önéletrajzána tanúsága szerint Róna József Dinnertet vallja első mesterének. Kiváló technikáját, elegáns, könnyed vésőkezelését úgymond tőle volt módja és lehetősége elsajátítani. Komponáló készségéről ugyan nem sokat tart, mesterségbeli tudását viszont — nem szívesen, de objektivitásra törekedve — kénytelen elismerni. Véleményének hitelességéből sokat levont a visszaemlékezés dicsekvő, öntömjenező hangvétele. Érdekes összehasonlíttani Dinnert Önarcképét a Róna József egyik korai művével, Lönhoff Károly „régész és filozófus” portréjával (1875). A fej beállítása, megformálása, az arc és



4. Róna: Lönhoff Károly portréja (Róna József: Egy magyar művész élete c. könyvéből) 1877, gipsz, 38,5 x 28 cm MNG. Ltsz. 69.74-N



a hajfűrtök megmintázása és kifaragása sok azonos vonást mutat és szoros mester-tanítvány kapcsolatra enged következtetni (5. sz. kép). Szintén a 70-es években mesterünk együtt dolgozott Henschnél Hölzer Mór prágai születésű faszobrásszal, aki később Bártfán alapított fafaragó iskolát.[18] Mivel Hensch műhelye nem kap további megbízásokat, Dinnert 1878-ban kilép és önállósítja magát Óbudán. Itt a házához tartozó és már a szőlőhegyekkel határos nagy belső udvaron hosszú műhelyháza van, ahol egyedül dolgozik; követ, fát egyaránt megmunkál.

A fennmaradt kevés és hiányos adat eléggé megehezíti Dinnert helyének kijelölését a 19. századi magyar szobrászat fejlődési folyamatában. Mindössze óvatos következtetések levonására van módunk, pl. témaválasztásának megfigyelésekor. Néhány, kiállításon szereplő művét címük (tárgyuk) után, mivel magukat a műveket nem ismerjük, bizonyosan a klasszicizáló hagyományok folytatói közé sorolhatjuk (Thetis, Részeg Faun,

Psyche). Ami azonban a szimbólumteremtés igényével megfogalmazott Florát illeti, itt már valamelyest átengedi magát az uralomra törő romantikának. Igaz ugyan, hogy a gondosan megmunkált, simára csiszolt felületek még az antik előképek szerinti igazodást mutatják.

A romantika nemzeti sajátosságait viszont sem a művészi kifejező eszközök használatának vizsgálatakor, de témában, tárgyban sem fedezhetjük fel alkotásaiban. Ezt nem annyira az önálló művészi gondolkodás hiányával, mint inkább német (bajor) származásával, ill. orientációjával (müncheni évek), valamint az átlagpolgár igényeinek kiszolgálására vállalkozó, ezért talán kissé egysíkú munkásságával magyarázhatjuk.

Mindent összevéve megállapíthatjuk, hogy Dinnert egyike volt azon érdemes kismestereinknek, akiknél bár a mesterségbeli tudás megelőzte a művészi invenciót, mégis értékes alkotásokkal gazdagították szobrászatunk történetét.

Szatmári Gizella

## JEGYZETEK

1 Dr. Dümmerth Dezső szíves közlése (l. még: Sághegyi: A magyar üvegesipar története, Bp. 1938. 253, 274.) Dümmerth feldolgozta családjá történetét, 1771-től 1900 körül, mivel korábbi feltevése szerint leszármazottja volt Dinnertnek. Feltevése azonban megdőlt. Ily módon a Szendrey-Szentiványi lexikonanyagban a rokonságra vonatkozó adat nem helytálló.

2 Feljegyzés a Szendrey-Szentiványi lexikon cédulaanyagában-MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Adattár (MDK). Az akadémian azonban nem járt, legalábbis Somogyi Miklós: Magyarok a müncheni képzőművészeti akadémián, Művészet, 1912. 179. cikkében nem szerepel.

3 Barabás Miklós Önéletrajza (kiadja Bíró Béla) Bp. 1944. 166.

4 Adat a Szendrey-Szentiványi lexikon cédulaanyagában, forrás megjelölése nélkül. Lyka Károly szerint az oroszlanokat Marschalkó nemcsak tervezi, de kivitelezzi (kifaragja) A táblabíró világ művészete, Bp. 1981. 361.).

5 A tondó felirata tehát mind nevének írásmódjára, mind születésének időpontjára megbízható forrás.

6 Haeuffler: Buda-Pest, historisch-topographische Skizzen von Ofen und Pest und deren Umgebungen, 1854. I. 153.

7 Lyka Károly: Nemzeti romantika, Bp. 1982. 152.

8 Flora, fa, 159 cm. Ltsz. 69. 6. — N. Vétel dr. Rönk Bélánétól. Az eladó szíves közlése szerint eredetileg bátyja, Schuler Gusztáv ismert műgyűjtő tulajdonában volt.

9 Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve, 1863. Pest, 1864. 101.

10 MDK-A-I-1/74/28/1863 K. T. mell.

11 MDK-A-I-1/107.97/1863 KT Marschalkó János zsűrije. Itt jegyezzük meg, hogy a 800 frt. faragvány esetében olyan magas ár, amelyet feltehetően a mű esztétikai értéke tesz indokolttá. Vö. Lyka i. m. 43. „Dunaiszky László egy Ker. Szt. Jánosért 525 frt-ot, egy Madonnáért 300 forintot számított, mind a két szobor carrarai márványból készült”.

12 -k-r (Benedek Aladár): Műtárlati szemle a magyar képzőművészet képcsarnokában. Nefelejts, 1866. nov. 4. 540.

13 Fővárosi Lapok, 1864. nov. 21.

14 A Magyar Képzőművészeti Társulat kiállított műveinek sorozata, Pest, 1865. Kat. 114.

15 (B. A.): A képzőművészeti tárlatról, Nefelejts, 1868. ápr. 25.

16 Róna József: Egy magyar művész élete, Bp. 1929. 152.

17 VKM. 1875-V-6-4919-31370.

18 Katona Imre: Sovánka és a magyar üveg a századfordulón, Művészettörténeti Értesítő. 1980. 3-4. sz. 237.



ANNA PETROVÁ-PLĚSKOTOVÁ: MALIARSTVO 18. STOROČIA NA SLOVENSKU. Veda Vydavateľ'stvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava 1983. 140 p., LXV színes és 188 fekete-fehér képpel, orosz és német kivonattal

A Szlovák Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézetének gondozásában megjelent kiadvány jelentős és hézagpótló munka, a közép-európai panoráma egy fontos szegmentumát, a szlovákiai — akkor felső-magyarországi — festészet XVIII. századi szakaszát tárja dokumentumokkal, következtetésekkel, értékeléssel és reprodukciókkal a kutatók és érdeklődők elé. A szerző az Akadémia Művészettörténeti Intézetének munkatársa, maga is hosszabb időn át részt vett a feltárásban, az előkészítő és feldolgozó munkában, számos tanulmánya, cikke jelent meg már korábban is ebből a tárgykörből. Az összefoglaló tárgyaláshoz felhasználta a korábbi szlovákiai és magyarországi kutatásokat és feldolgozásokat, a négy kötetes szlovákiai műemléki topográfia eredményeit, s az összefüggések, irányzatok felvázolásánál a környező területek újabban jelentősen megszáporodott közleményeit. [1]

Bevezetőjében a szerző kiemeli azokat a meghatározó szempontokat, amelyeket a munka során érvényesíteni kívánt: a korszak szlovákiai festészetét a történeti és földrajzi adottságoknak megfelelően a közép-európai kapcsolatrendszer együttesében vizsgálja s igyekszik nyomon követni az összekötő szálakat, az adott keretek között megpróbálja érzékeltetni azokat a sajátosságokat, amelyek a kérdéses időszakban a terület festészetét és rendkívül összetett művészi fejlődését jellemzik. Lényeges vonásaiban felvázolja az előfeltételeket, a meghatározó történeti és kultúrpolitikai mozzanatokat, s kiemeli a legfőbb tényezőket, amelyek az egykori magyar királyság területén a szatmári békét követően, részben az ellen-

reformáció kibontakozásával a lehetőséget és feladatokat s ezen túlmenően a stílust és a műfajokat is alakították.

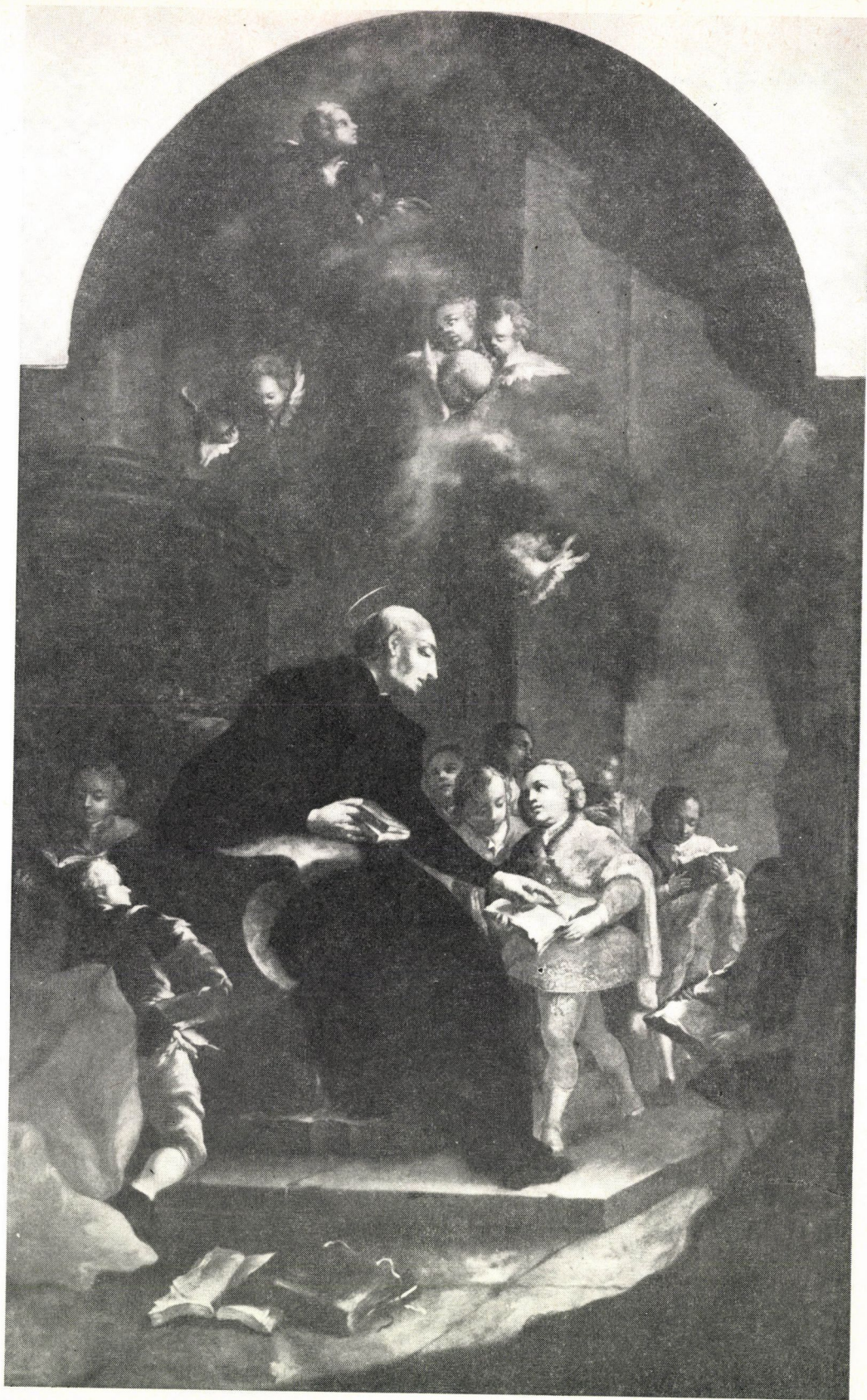
A tárgyalás, a fejezetek beosztása időrendi és terület összefüggésekhez igazodik: az átmenet korszaka, a barokk kiteljesedése és kibontakozása Nyugat-Szlovákiában, a későbarokk, Paul Troger és követői, a trogeri barokktól a klasszicizmusig, a későbarokk Maulbertsch-szintézise és a művészi tevékenység a morva-szlovák határon, valamint Nyugat-Szlovákiában, az érett és a későbarokk korszaka Kelet- és Észak-Szlovákiában, a kelet-szlovákiai rokokó és későbarokk klasszicizáló változata Kelet-Szlovákiában, valamint a rokokó jelentkezése Észak-Szlovákiában, a portré kibontakozása a 18. század második felében, a világi műfajok alakulása a 18. századi kamarai festészet keretében — ezek a főbb fejezetagolások. A bonyolult, térben és időben sokszorosán át-meg átnyúló összefüggések szövevénye miatt azonban e fejezetek valójában csak laza keretet, tájékoztató elrendezést nyújthatnak, az átfedések, részben ismétlések szinte elkerülhetetlenek.

Különösen jól áttekinthetőek és tanulságosak azok a fejezetek, amelyek viszonylag egységes anyagot tárnak elénk, meghatározható és dokumentálható mesterek magas művészi kvalitású alkotásainak tömörebb blokkját: pl. a külföldi vendégmesterek, Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch, Josef Ignaz Cimbal vagy a bécsi származású, de Magyarországon letelepedett Johann Lukas Kracker munkásságát. Jelentős eredményekkel és fontos adalékokkal szolgál a kötet egy erősebben helyi kötöttségű mester-gárda, a monumentális és egyházi festészet mondhatni



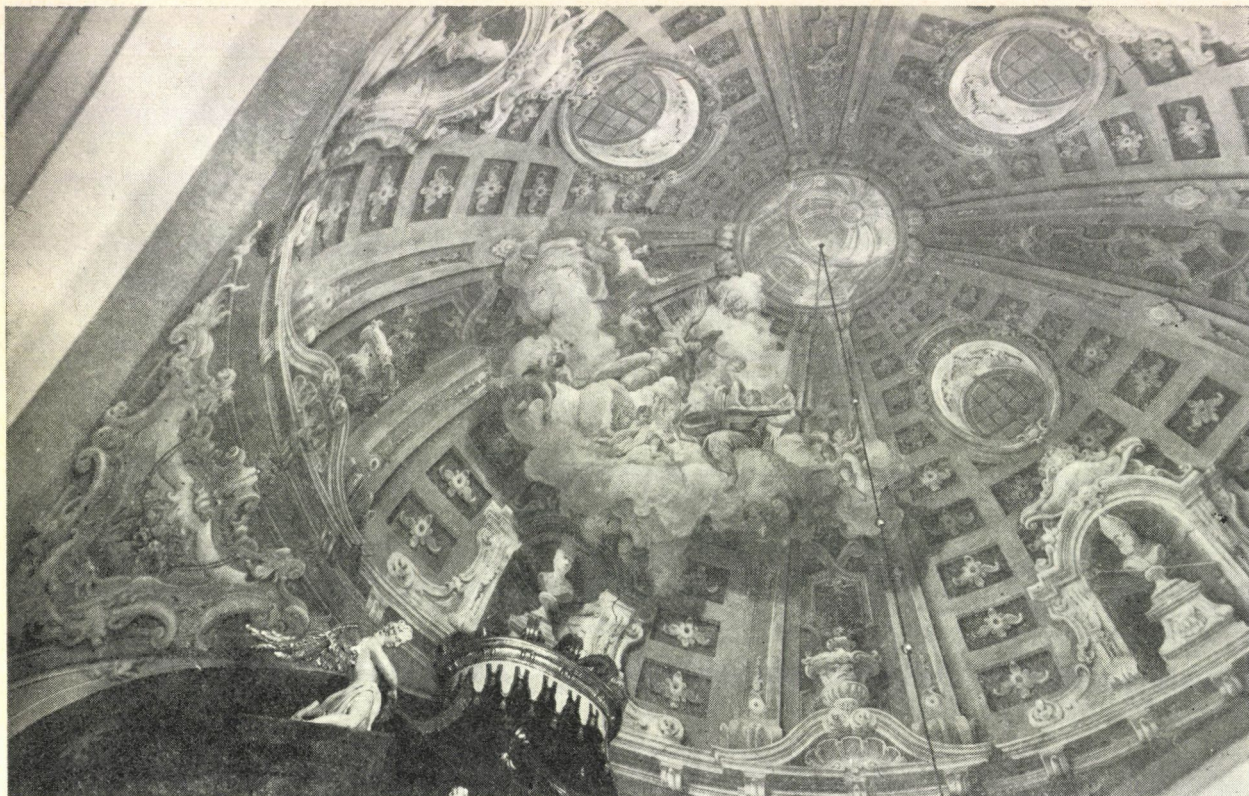
1. Gaetano Rosa mennyezetképe, 1745. Fertőrákos, püspöki kastély





2. J. S. Bopovsky Bujak : Kalazanci Szent József, 1750. Debrecen, piarista templom





3. Josef Bernhard Krinner mennyezetfreskója, 1749. Wolfstahl, plébániatemplom

második vonulatának meghatározásához, Anton Schmidt, Vavrinec Muszinger, Andrej Zallinger, Josef Zanusi stb. oeuvrejének bemutatásával. Gondosan érzékelteti ezek kapcsán a külföldi kezdeményezések és a hagyományos helyi törekvések közti kapcsolatokat, arányokat, a nyugati és keleti országrész közti eltéréseket. Igen jelentős eredménynek tekinthetjük, hogy a mesternévhez köthető alkotások számát a szerzőnek sikerült tekintélyesen növelnie; számos olyan mesterről alkothatunk immár biztos fogalmat, akiknek műveit eddig nem, vagy csak alig ismertük, mint a pozsonyi Daniel Schmidelli, Karol Emmrich, Josef Kurz stb. A világi műfajoknál, portrénál, csendéletnél több névhez kötött alkotás felbukkanásával és meghatározásával tulajdonképpen fontos áttörésről beszélhetünk, s a fejlődés egészének megítélésében bizonyos átértékeléssel, átrendeződéssel kell számolnunk. Igen értékesek és iránymutatóak azok a kezdeményezések, amelyeket a szerző a morva, cseh, lengyel kapcsolatok bővebb feltárására tesz, megállapításai, pl. a kelet-szlovákiai rokokó kapcsán a részletkutatások révén feltehetőleg még pontosíthatók lesznek. [2]

A lényeges fejlődési vonalakat felrajzolva, az addigi eredményeket szerves áttekintésbe foglaló szerző maga is hangsúlyozza, hogy szükségképpen még számos kérdés nyitva marad, s a részletproblémák megoldása még további vizsgálatokat igényel. Ez a mozzanat, s a tény, hogy ez a megállapítás nemcsak a szlovákiai, de a közép-európai festészet történetének egészére is érvényes, készlet bennünket arra, hogy a magyarországi kutatások támpontjáról néhány észrevételt és kiegészítést is fűzzünk a közzétett anyaghoz. Az általános jellegű észrevételek közül elsőnek talán azt emelhetjük ki: az összefüggések, kapcsolatrendszerek tisztázása szempontjából kívánatos lenne — és nemcsak az érintett terület festészetének megismeréséhez — a megrendelői hálózat behatódó vizsgálata, a mecénási tevékenység, mechanizmus elemzése. A szerzetesrendek országokon és országrészekén átnyúló preferenciái — gyakran azonos mesterek alkalmazása területileg mégoly távolos vállalkozásoknál —, a világi

megrendelők egybekapcsolódó megbízásai birtokaik szerint a különböző területeken olyan kérdéseggyűtést alkotnak, amelyhez még bőséges kutatásokra s mindenekelőtt levéltári feltárásokra van szükség.

Egy további elvi jellegű probléma a különböző műfajok, festői tevékenységek világosabb és pontosabb elhatárolása, többek közt pl. az a magyar művészettörténetben is gyakori zavar, amely az ismeretlen freskók meghatározásánál adódik, amikor is számos esetben a szorosan vett táblaképfestőket, esetenként aranyozókat, szobafestőket a más kategóriához tartozó freskófestőkkel, az architektúrafestőket a figurális festővel azonosítják. Az első kérdés kapcsán érdemes a besztercebányai Kietsch János festő állásfoglalására utalnunk. 1763-ban Ráday Gedeonnal állt kapcsolatban, s a péceli munkához „Historien Mahler”-ként jelentkezett, hangsúlyozva, hogy olajjal, holland módra dolgozik, mészsre vagy falra nem szívesen, mert az másfajta festés, amit jó olajfestő nem igen vállal. [3] Az alábbiakban, Anton Rosier, illetve Izbégi Vörös István kapcsán még közelebbről is érintjük a problémát, de úgy gondoljuk, a freskófestés oktatása, gyakorlata, konkrét meghatározása kapcsán még számos kérdés vár tisztázásra, nemcsak a szlovákiai, de az egész közép-európai fejlődésben. Ide tartozik a dekorátorfestők, architektúrafestők problematikája is; a szlovákiai anyag több ponton nyújt okot meggondolásra ebben a vonatkozásban. Az architektúrafestők, az ún. quadraturisták, akik általában építészként, mérnökként szerepelnek, nemigen vállalkoznak alakok festésére, s rendszerint egy festőt, figuristát vesznek maguk mellé. [4] Így dolgozott a legtöbb esetben a kötetben is szereplő Antonio Galli Bibiena és Joseph Chamant is, s okunk van feltételezni, hogy ezt a gyakorlatot követték szlovákiai munkáiknál is. Tisztázásra szorul ebben az összefüggésben Antonio Galli Bibiena munkatársának kérdése a pozsonyi, illetve nagyszombati mennyezetképeknél [5] s okvetlenül korrektúrára vár a sasvári egykori pálos templom freskóinak attribúciója. A szignatúrán szereplő Jean Joseph Chamant udvari színházi festő és építész semmi esetre sem



lehetett a figurális rész festője, csak az architektúra- és dekorációfestés származhatott tőle.[6] A mozgalmas és erőteljes mennyezetképek kompozíciója, előadásmódja a határos rövidülésekkel, plasztikus formákkal a bécsi Troger-kör, mindenekelőtt Josef Ignaz Mildorfer munkásságával mutat rokonságot. Mildorfer közreműködése Chamant mellett az 1757-ben császári támogatással kivitelezett saszvári freskómunkáknál igen valószínűnek tűnik, különösen, ha a stíluskritikai mozzanatok mellett figyelembe vesszük, hogy a saszvári munkát megelőzően éppen az avval szomszédos császári birtokon, Holicson dolgozott.[7]

Számos érdekes, általános összefüggésekhez utat mutató ikonográfiai problémával találkozunk a közzétett anyag kapcsán s több részletmegoldással, elemzéssel is ebben a vonatkozásban. Mindez még inkább előtérbe hozza azt a szélesebb körre is érvényesíthető kíváncsiságot, hogy az egyedi és esetleges vizsgálatokon túl rendszeres és elmélyült áttekintést kapjunk a 18. századi közép-európai festészet tartalmi sajátosságairól, ábrázolástípusairól, a mintaképek esetleges használatáról, motívumok vándorlásáról és alakulásáról, a politikai és kulturális törekvésekkel kapcsolatos konkrét modulációiról, egyházi és világi irodalommal való összefüggéseiről. E megfontolások azonban már részben túlvezetnek a tárgyalt kötet keretein, s az általános észrevételek és szempontok mellett az ismertetés során csupán néhány kiegészítő megjegyzésre nyílhat még módunk.

Az alábbi néhány észrevételt, adalékot a könnyebb áttekinthetőség érdekében a mesternevek abc-rendjében említjük.

*Jan Stefan Bopovsky Buják* (69—70, 73. l.). Az 1754-ben elhunyt bécsi festő munkásságáról korábban igen keveset tudtunk. A szlovákiai vizsgálatok nyomán, a privigei és nyitrai művekkel övegyreje most szélesebb perspektívában bontakozik ki. Érdemes ehhez hozzáfűznünk, hogy a bécsi anyakönyvek házasságkötése alkalmából boroszlói születésűnek írják.[8] 1739 márciusában a bécsi akadémián „nach dem Modell gezeichnet” pályázaton (mint Joannes Boyack) szerepel. A kötetben közzétett oltárképe, Kalazanci Szent József Máriával és iskolásgyermekekkel a privigei piaristák templomából (1753, 107. kép) egy eddig meghatározatlan magyarországi alkotás azonosításához vezethet. A debreceni piarista templomban fennmaradt egy ugyancsak a rend alapítóját, Kalazanci Szent Józsefet ábrázoló oltárkép, amelyért a kegyes atyák a dokumentumok tanúsága szerint 1750-ben „pictori Viennensi”, azaz a bécsi festőnek 50 frt-ot küldtek.[9] A sajátosan puha formák, a mintegy viaszból formált arcok, a típusok, a zsúfolt elrendezés feltűnő rokonságot mutatnak a privigei képpel, s valószínűsíthető, hogy a feltevést, hogy a piaristák mindkét esetben ugyanazt a bécsi festőt, J. S. Bujákot foglalkoztatták.

*Daniel Gran* (köre?) megjelöléssel szerepel (21. l. VII. tábla) a pozsonyi dóm Alamiznás Szt. János-kápolnájának mennyezetképrészlete. Az attribúció, úgy gondolom, kérdőjel nélkül is elfogadható: F. Knab Gran monográfiájáról közzétett ismertetésében még 1979-ben Daniel Gran műveként értelmeztem és értékeltem az akkor éppen restaurálás alatt levő, rendkívül kvalitásos, korábban publikálatlan freskót.[10]

*Johann Josef Hauzinger* bécsi festő szlovákiai munkásságának nem maradt hiteles emléke. A feltételeken neki tulajdonított vázlat a pozsonyi városi gyűjteményben (40. l. 40. kép) viszont aligha illeszthető ismert műveire. Az allegorikus vázlat a bőségszarut tartó anygallal a nápolyi Giacomo del Po bozzettóival (l. a Dicsőség előzi a bünt, Rennes, Musée des Beaux Arts) mutat rokonságot.

*Ernst Friedrich és Lorenz Friedrich Kamauf* (Gamauf, Ramauf) (24, 90, 98. l.). Minthogy a korábbi irodalomból számos félreértés maradt reánk, s az újabb vizsgálatok bizonyos pontosításához vezettek, érdemes közelebbi figyelmet szentelnünk a pozsonyi világi festészet e fontos mestereinek. Ernst Friedrich Kamauf „Mahler”, „Kunstmahler” 1723-tól szerepel a pozsonyi anyakönyvekben gyermekei születése alkalmából (1723, 1725, 1729, 1733, 1734, 1736). 1728-ban Friedrich Oeser, a lipcsei akadémia



4. Mányoki Ádám (?): Férfiképmás. Magyar magántulajdonban

később híres tanára, Pozsonyban „zu einem Portrait Mahler Kamauf in die Lehre gegeben”. A mester, aki a pozsonyi beszámoló szerint (Kovács Rozina, Oeser testvére 1774-ben) a fiatal Oesert alantas munkával foglalkoztatta, Ernst Friedrich Kamauf ekkor már kétségtelenül önálló műhellyel rendelkező pozsonyi polgár volt, jönevű arcképfestő. Az eddigi adatokkal összhangban a 17. század végén született. A forrásokban említett műveit (Lotharingiai Ferenc képmása, 1745, Galgóc, oltárkép, 1748) nem ismerjük, ez ideig csupán jelzett csendélet képei voltak azonosíthatók. A „Pinx. Gamauf Anno 1739” jelzésű budapesti Szőlős csendélet s a Nemzeti Galéria (korábban Szépművészeti Múzeum) avval rokon jelzett csendeleete Ernst Friedrich Kamauf, s nem az 1725-ben született Lorenz Friedrich Kamauf műve. Itt kell említenünk egy eddig figyelemre nem méltatott további alkotását is, a veszprémi Egyházmegyei Múzeum egy „E. F. Kamauf 1711 (vagy 1741)” jelzésű tollrajzát, amelyen tájképi (pozsonyi?) háttér előtt fa és madarak láthatók. Lorenz Friedrich Kamauf, Ernst Friedrich második fiaként 1725-ben született Pozsonyban, 1725. augusztus 10-én keresztelték az evangélikus plébánián. 1745 körül — mint azt újabban sikerült megállapítanunk — Nürnbergben a Preissler művészcsalád egy jeles tagjánál, Johann Justus Preisslernél tanult. [11] 1749-ben lett pozsonyi polgár, s 1793-ban hunyt el Pozsonyban. Műveit nem ismerjük.

*Kracker János Lukács* (65—69 l.) jászói munkásságával összefüggésben utalnunk kell arra az eddig nem említett mozzanatra, hogy a prépostsági könyvtár allegorikus mennyezetképein a festő az egyes csoportokat, alakokat, részleteket Daniel Gran híres bécsi mennyezetképéről, a bécsi Hofbibliothek kupolaképéről kölcsönözte, feltehetően a korabeli metszetek közvetítésével. A feltételelesen J. L. Krackernak tulajdonított kép, „Jepte leányának feláldozása” a kisszebeni múzeumban (Sabinov, 68 l., 91. kép) — amelynek egy változata a salzburgi Carolino Augusteum gyűjteményében található — alighanem in-





5. Anton Rosier: *Mater Boni consilii. A barátvélti nazare-nusok oltárképe, Eger, Papi Szeminárium*

kább Franz Sigrist oeuvrejébe tartozik: a puha és lírai előadásmód, a kerek felfelé fordított arcok fitos orrokkal, a nyugtalan fénykezelés sokkal inkább az ő alkotásaira emlékeztetnek.

Josef Bernard Krinner (30. l.) a levéltári adatok szerint 1741–1747 között végzett freskómunkákat a pozsonyi székesegyházban. Pozsonyi munkásságával hozható kapcsolatba egy eddig ismeretlenül maradt jelzett alkotása, a wolfsthal (Ausztria) plébániatemplom mennyezatképe. A templomot az egykorú adatok szerint Esterházy Imre primás építtette és díszíttette, esetleg még az ő megbízása alapján festette Krinner a kazettás látszatkupolát a felhőn lebegő angyalok karával (jelezve „Joseph Krinner pinxit 1749”). [12] Krinner különben linzi születésű volt, 1738-ban a bécsi akadémián tanult, s dekoráció- (architektúra-) festőként számos nagyobb freskómunkánál működött közre. [13] A hiteles wolfsthal-i mennyezatkép Krinner esetleges további pozsonyi műveinek meghatározásához nyújthat támpontot.

Mányoki Ádám kérdéses műveként szerepel a kötetben (24. l. XLVII. t.) és a pozsonyi városi gyűjteményben egy korábban Kupezkynek is tulajdonított turbános férfi-mellkép. A festmény egy nagyobb méretű, rendkívül kvalitásos változata újabban budapesti magángyűjteményben bukkant fel, alighanem azonos avval a példánnyal, amely 1909-ben a prágai Hoschek-gyűjteményből

került árverésre Bécsben. Sem az eddigi attribúciókat — Mányoki vagy Kupezky —, sem az ábrázolt hagyományos megnevezését — Sobieski János vagy Thököly Imre — nem érezzük megnyugtatónak, az egykor igen népszerű portré problémája még megoldásra vár. [14] Nem meggyőző, miútt azt a szerző is érzékelteti Serédy Zsófia betléri képmásának vagy akár Szirmay Tamás kisszebeni portréjának Mányoki-attribúciója sem (134–135. kép).

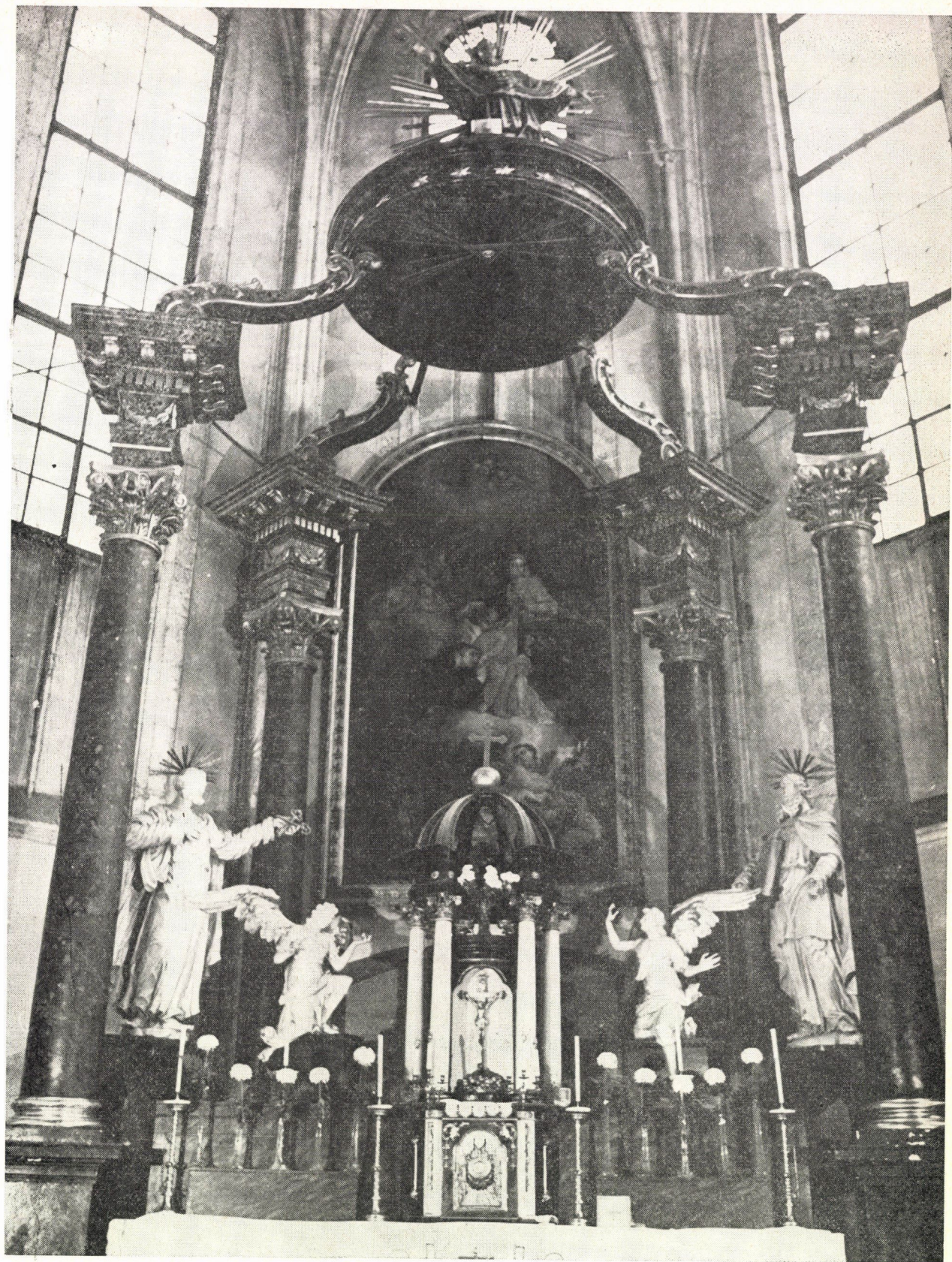
Josef Ignaz Mildorfer szlovákiai munkásságához (33. l.) kiegészítésképpen fűzhetjük az újabban közzétett levéltári adatot, amely szerint a sasvári pálosok priorja 1763-ban „In cancellaria episcopi Passaviensis convent. . cum pictore excellenti Mildorffer pro imagine S. Josephi ad aram ejus apponenda in fl. 150”. [15] Az oltár Rudnyánszky Józsefné Száraz Julianna (l. Nagytétény) költségen készült. Az 1786. évi feloszlatási jegyzőkönyv az oltárképek közt idézi a Szt. József-képet — a ma is Sasváron lévő újabban Mildorfernek tulajdonított Szent Családot azonban nem — amiből esetleg a kép azonosságára s az eredeti témamegjelölés pontatlanságára következtethetünk. Mildorfer feltételezhető közreműködését a sasvári freskók kivitelezésében fentebb már érintettük, a behatóbb levéltári kutatások ezen a téren talán még eredményeket hozhatnak.

Franz Anton Pallo vagy köre (?) alkotásaként szerepel a kötetben (28. kép) a besztercebányai egykori je-



6. Anton Rosier: *Szent István felajánlja a koronát Szűz Máriának, 1772. Esztergom, Érseki Szeminárium*





7. Michelangelo Unterberger után: Mária a kis Jézussal és Padovai Szent Antallal. Kassa, ferences templom, főoltárkép





8. Kassa, a dominikánus templom mennyezetfreskója

zsuita templom Xaveri Szt. Ferenc halálát ábrázoló oltárképe. Az írott hagyomány, valamint a stílusjegyzések alapján Franz Anton Palko szerzősége bizonyosnak látszik, [16] azonban aligha fogadhatjuk el a galántai plébániatemplom gyenge történeti ábrázolását (Szt. László temetése?, 31. l., 184. kép) Palko művének, s a jelentős formai és kvalitásbeli eltérések miatt nem érezzük meggyőzőnek a Palko-attribúciót a királyfai Pálffy-kastélykápolna egykori oltárképe esetében (31. l., 30. kép).

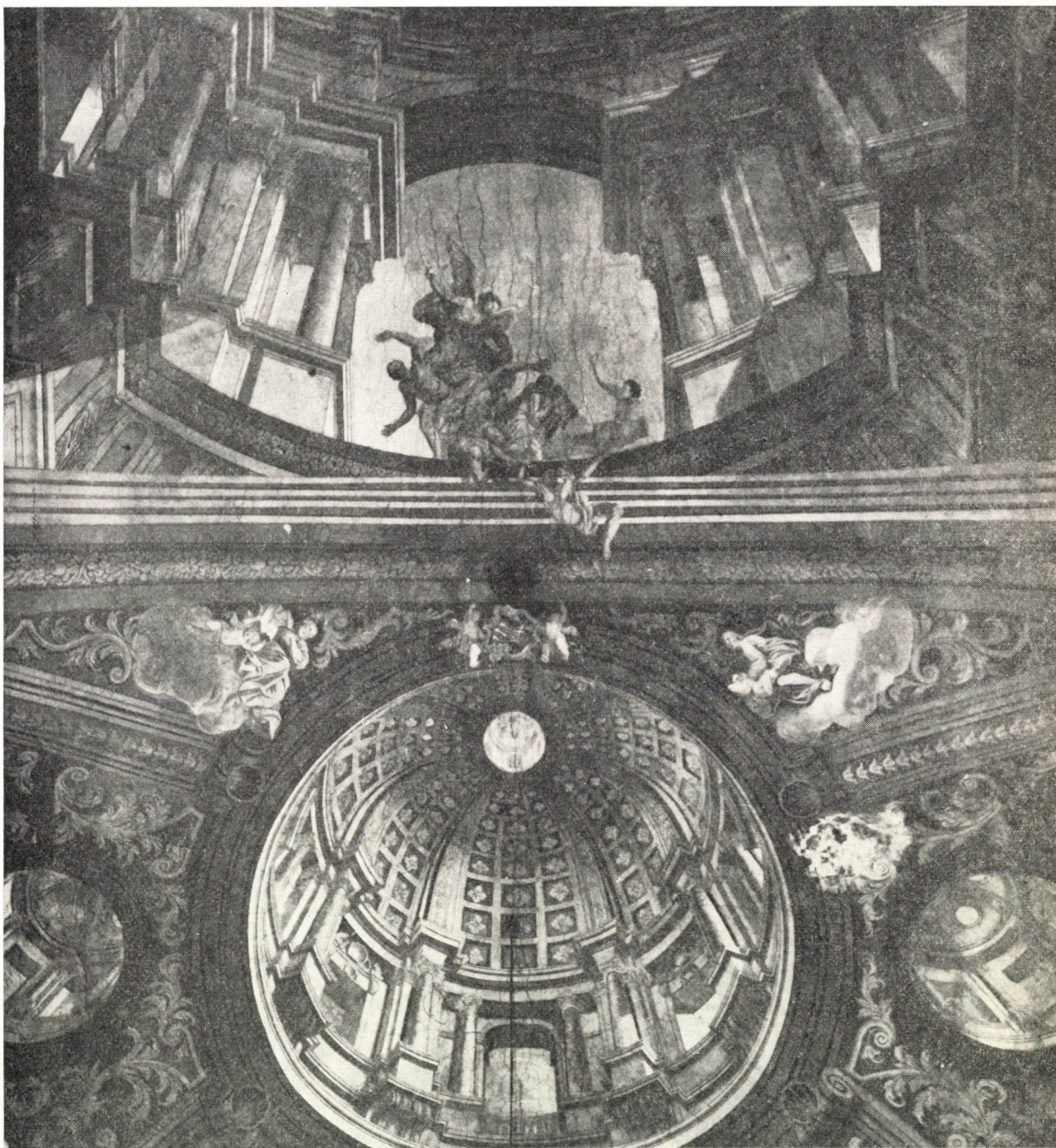
*August Querfurt* pozsonyi működéséhez (96. l., 182. kép, LVII. t.) kiegészítésképpen: 1739. április 26-án szerződött Pozsonyba Esterházy József gróffal két nagy és 16 kisebb katonai ábrázolás megfestésére (Esterházy családi levéltár, Fasc. 92, p. 116, Művészettörténeti Kutatócsoport, Budapest).

A pozsonyi Donner-tanítvány *Anton Rosier* (52., 90. l. 79. kép) jelentős és széles körű munkásságáról viszonylag keveset tudunk, érdemes a vele kapcsolatos ismereteinket pontosítani, illetve kiegészíteni. Barkóczy primással való kapcsolatáról és egri egyházmegyei tevékenységéről Voit Pál kutatásaiból értesültünk. [17] Téves azonban az a feltevés, hogy a hevesi plébániatemplom mennyezetképeit Rosier festette; a Haller Sámuel által építtetett templomban csupán az oltárképek származtak Rosiertől (jelezve: A. Rosier — nem Reiner — 1765), aki olajképfestő volt, freskóval nem foglalkozott. A hevesi mennyezetképek a stílusjelek alapján attól a mestertől származnak, aki a gyöngyöstarjáni freskókat festette ugyanabban az időben és ugyancsak a Hallereknek (Dietrich János Miklós Pozsonyból?). Csaknem bizonyosan



Rosiernak tulajdoníthatjuk viszont a barátréti nazarénusok egykori Mater Boni consilii oltárképét Egerben, amelyet Barkóczy püspök készíttetett s amelyet tévesen hoztak volt kapcsolatba a bécsi Johann Georg Tobenzcel, az egri ırgalmasok Apostolok áldozása képének mesterével. [18] A kissé száraz, sima előadásmód, az alakok aránya, a kiegyensúlyozott formaadás, higgadt vonalvezetés Rosier hiteles esztergomi oltárképeire (Szt. István — Szt. József) emlékeztet. Rosier festett állatképeket, zsánerjeleneteket — egy jelzett Baromfiudvar képe 1921-ben budapesti aukción szerepelt — és arcképeket is (Haller-portrék Gyöngyösre, Festetich-portrék Keszthelyre). Pályafutásának utolsó szakaszáról a pozsonyi prímási palota kápolnája kapcsán 1781-ben értesülünk: a Szt.

Lászlót ábrázoló főoltárkép megfestésére vállalkozott, betegsége azonban megakadályozta kivitelezésében. A Batthyány érseknek küldött jelentés hangsúlyozza, „in Pressburg kein anderen Mahler wüsste, der zu dieser sonst kostbar ausgezierten Kapelle ein gleich harmonisierendes Altar Blat zu mahlen im Stande wäre”, és felveti a kérdést, „ob das Altar Blat nach der von den Rosier gefertigten Skitzen soll gemacht werden, oder aber der neue Mahler einen anderen verfertigen sollte”. [19] A mennyezetkép mesterével, Maulbertschsel történt egyeztetés alapján azután a főoltárképet a pozsonyi Andreas Zallinger festette (62. kép). Rosier vázlatának, egyik utolsó művének sajnos nyoma veszett. Fennmaradt hiteles pozsonyi alkotása, a kapucinus templom Szt. Ferenc- és Szt. Antal-oltár-



9. Kassa, a dominikánus templom mennyezetfreskója





10. Franz Xaver Wagenschön: Szent Domonkos átveszi Máriától a rózsafüzért. Kékkő (Modry Kamen), plébánia-templom

képe nem 1770 körül keletkezett (52. l., 79. kép), hanem a források tanúsága szerint 1737-ben: ezek voltak az Itáliából éppen hazatért Rosier első munkái. [20]

Erasmus Schroett (82. l., 121–126. kép). Érdekes adalék a felvidéki mester pályafutásához: 1786. július 7-én Ferdinand braunschweigi herceg ajánlólevelet intéz Albert szász tescheni herceghez, a bécsi művészeti akadémia tagja „... S. Schrött d' Eperies Bruder der Loge „Zum tugendhaften Reisenden in Eperies” érdekében. [21]

Franz Sigríst somorjai freskóit (39. l., 41–42. kép) B. Matsche v. Wicht monográfiája (Franz Sigríst, 1727–1803, Weissenhorn, 1977/94, 228. l.) elvitatja a mestertől. Az 1778-ban készült mennyezetkép „F S Pinxit” jelzése (l. Magyar Sion 1864 II. 269. l.) ezek szerint még megfejtésre, a mesterkérdés megoldásra vár.

Paul Troger körével hozza kapcsolatba a szerző (51. l., 61. kép) a jabloncai plébánia templom két függőképét, Krisztus Simon házában és az Utolsó vacsora ábrázolását.

A közölt reprodukció alapján megállapítható, hogy a Krisztus Simon házában jelenet valójában Philipp Andreas Kilian augsburgi metszete nyomán készült, s a metszet Nicola Grassi friuli-velencei festő kompozícióját örökítette meg (hasonlóképpen valószínűleg az említett, de nem reprodukált Utolsó vacsora ábrázolás a metszet párdarabját). [22]

Michelangelo Unterberger műveként szerepelt (62. l.) a régebbi szakirodalomban is a kassai ferencesek főoltárképe. A gyenge kvalitású alkotás azonban valójában csak másolata, változata Unterberger híres bécsi oltárképének, a Máriát a kis Jézussal és Pad. Szt. Antallal ábrázoló kompozíciónak (egykor Stephanskirche, ma Diözesanmuseum, Wien).

Izbégi Veres István (61. l.) kassai festő oeuvrejébe nehezen illeszthető be a kassai domonkosok templomának mennyezetkép sorozata, amelyet egy 19. századi forrásmunka alapján hoztunk vele kapcsolatba. [23] A „St. Michael Izbighy”, „Stephanus Izbighy”-ként idézett mestertől csupán aprólékos, de hatásos csendéletképeket ismerünk (1734, LXII. t.). Tudjuk, hogy rendszeresen végzett aranyozó-festő munkát (Kassa, Miskolc), s foglalkoztatták zászló, kálvária stb. festésével (Kassa, Nyírbátor). [24] Az egykorú dokumentumokban eddig nem találtunk adatot arra, hogy freskókat is festett volna, vagy hogy miképpen és hol sajátította el a sajátos freskófestő gyakorlatot. Életrajzi adatait, pályafutását, Kassán működő festő fiainak munkásságát csak nagyon hézagosan ismerjük, s a kassai freskók keletkezésével (1756 körül), eredetével kapcsolatban csak találgatásokra vagyunk utalva. Annyi bizonyos, hogy az Aquinói Szt. Tamás megdicsőülését, a Szentháromság diadalát stb. ábrázoló nagyméretű kassai mennyezetképek szorosan kapcsolódnak a pozzói illuzionisztikus hagyományokhoz, s közelebbről a római S. Ignazio Pozzo freskóinak szerkezetét, architektúráját, csoportjait (négy világrész) és Pozzo metszetkiadványának, a széles körben népszerű Perspectiva Pictorum et Architectorumnak egyes látszatkupola ábrázolásait imitálják. Előadásmódjuk, formaadásuk a lengyel-morva freskófestészethez áll közel, s leginkább a krakkói piaristák Eckstein-freskóira és a Leżycza-i ferences templom mennyezetképeire emlékeztetnek. [25]

A kötet szerzője kérdőjelesen Izbégi Vörös Istvánnal hozza kapcsolatba (62. l., 108. kép) a kékkői (Modry Kamen) plébánia templom Szt. Domonkost, illetve Szt. Klárát ábrázoló oltárképeit. [26] Ehhez az attribúcióhoz semmi támpont sincs — hiteles fennmaradt oltárképet Izbégitől nem ismerünk — a stílusjelek azonban egyértelműen más irányba mutatnak: a Mária előtt térdeplő Szt. Domonkos ábrázolást a kompozíció és a típusok alapján a Felvidéken is működő (l. Krisztus siratása, Illyésfalva, Iliasovce, 82. l., 48. kép) Franz Xaver Wagenschön bécsi festővel hozhatjuk kapcsolatba. A Madonna alakja és arca, a fiúsféjű kecses anygalkák a jellegzetes Wagenschön-művekre emlékeztetnek, többek közt pl. a budai jezsuiták Szt. Anna-templomában festett oltár- és függőképekre. Az egykorú életrajzi adatok szerint különben Wagenschön dolgozott a Balassa grófoknak, akik Kékkő kegyurai voltak. A kékkői festmények egy további, eddig meghatározatlan oltárkép problémájához is megoldást nyújthatnak: a pesti váci utcai egykori domonkos, később angolkissasszonyok templom főoltárképe a magasban lebegő Máriával és az alant térdeplő Szt. Domokossal stílusban, elrendezésben is sok hasonlóságot mutat a kékkői festménnyel, s valószínűleg ugyancsak Wagenschön oeuvrejébe sorolható. Wagenschön festményeivel és rajzaival — különösen gazdag magyarországi munkásságával — a közeljövőben bővebben is kívánunk foglalkozni s itt csupán röviden érintjük a kérdést.

Végül említést kell tennünk arról a sajnálatos hiányságról, hogy a helységnév mutató még csak utalás formában sem idézi az egykorú magyar vagy német helységneveket s ez a körülmény a dokumentumokkal, régebbi irodalommal való egybevetést rendkívül megnehezíti.

Garas Klára



1. Néhány kiegészítés a bibliográfiához: *F. Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Berlin—New York 1981; B. Matsche v. Wicht: Franz Sigris, 1727—1803. Weissenhorn 1977; P. Voit: Franz Anton Pilgram (1699—1761). Budapest 1982.*

2. Teljesen nyitott s szinte minden részletében tisztázásra vár az észak-magyarországi, kelet-szlovákiai rokokó falképek mesterkérdése. A pétervásári, illetve a Töketeresbes—Lelesz—Monok—Edelény-i freskók eddigi attribúciói teljesen bizonytalanok és önkényesek, a gyöngyösi aranyozó piktor Beller Jakab aligha lehet a pétervásári freskók mestere, s az igen jelentős edelényi emléksopornál több, mint kérdéses a különben ismeretlen egri Woronieski szerzősége.

3. *L. Zsindely, E.: A péceli Ráday-kastély. Művészettörténeti Értesítő 1956. V. 253. 261.* Kietsch János Ferenc besztercebányai festőre vonatkozóan úgy látszik nem maradtak helyi adatok, a kötetben nem szerepel. *Ipolyi, A. (Schematicus Historicus Dioecesis Neosoliensis, Neosolii, 1877, 118.)* szerint a besztercebányai plébánia-templom főoltárképe „per pictorem Kics picta imago Assumptae relecta fuisset”. A freskófestőnek a táblaképfestővel való összetévesztésére jellemző példa a magyar művészettörténetben sokáig makacsul rögzített tévedés, mely szerint a ferdői (Eszterháza) freskókat Bazil Grundmann s nem, mint valójában történt, Josef Ignaz Mildorfer festette (I. *Garas, K.: Unbekannte Werke von Josef Ignaz Mildorfer. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1980/1981 XXIV—XXV. 93, 110.*)

4. *L. Garas, K.: Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts. Acta Historiae Artium, 1962 VIII. 261.*

5. A kötetben levéltári adatok alapján Antonio Galli Bibienának tulajdonított mennyezetképek az egykori pozsonyi nyári palotában (19. l. 17. kép) figurális részekben meglepő egyezést mutatnak a jaromeritzai Questenberg-kastély egyik mennyezetképével és a fertőrákosi püspöki kastély freskójával. Utóbbi a bécsi Gaetano Rosa jelzett, hiteles alkotása 1745-ből, s 1723-ban Galli Bibiena Gaetano Rosával mint figuristával vállalkozott a Questenbergek bécsi palotájának kifestésére. G. Rosa közreműködése a pozsonyi nyári palota Bibiena-freskóinál a vázoltak alapján legalábbis valószínűnek tűnik.

6. A lotharingiai Jean Joseph Chamant-t „Ingenieur und Architecturmaler”-ként idézik a források, freskműveit (Bologna, Pal. Bianchelli stb.) mindig figurista közreműködésével készítették. *L. J. Schmidt: Die Alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot, Wien—Leipzig 1929, 214.*

7. Az 1750-es években Chamant is, Mildorfer is dolgozik a császári birtok Holicson, *L. J. J. Cincik: Barokové fresky Jeana Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku, Turc. Sv. Martin 1938. 23.* A pálosok évkönyve 1754-ből idézik a templom kifestését „...testitudo... in totum per apellem ss. caesareo-regiarum majestatum... exornata est”. Ez a megjelölés mindenképpen inkább vonatkozhat a Holicson (1755-ben) is „Kays. königl. Mahler”-ként idézett Mildorferre, mint az architektúrafestő Chamantra. (I. *Documenta artis Paulinorum. A MTA művészettörténeti kutatócsoportjának forráskiadványai XIII. 2. füzet, Budapest 1976. 329.*)

8. *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. Wien, 1908, 103. No. 9049.*

9. *L. Baranyai B.: Újabb adatok a debreceni Szent Anna-templom berendezésének történetéhez. Ars Hungarica 1980 VIII. 149. 152—153.* I. A festményt Budapesten Deák Klára restaurálta, neki mondok köszönetet a fényképért.

10. *K. Garas: Neue Bücher über den Barock. Acta Historiae Artium, 1979 XXV. 320—321.*

11. *Sturm, Originalaufzeichnungen zur Geschichte der Preisslerischen Künstlerfamilie. Archiv für die zeichnenden Künste, 1863. IX. 389.* Igen valószínű, hogy az idősebb Kamauf, az apa Ernst Friedrich, a jelentős pozsonyi arckép- és csendéletfestő is a dél-német protestáns városok valamelyik festőjénél tanulta a mesterséget.

12. A pálosok feljegyzései szerint Esterházy érsek „Etiam in Wolfstahl (Austriae) ecclesiam instauravit arisque et suppellectilibus instruxit sacris” (I. *Documenta Artis Paulinorum id. mű I. 333.*)

13. A säusensteini templomnál Bergl mellett működött (1767), s valószínűleg ő az a Griner, aki a morvaországi Sloupban Sambach mellett az architektúrát festi.

14. Bizonyos hasonlóságot mutat ez az arcképtípus a bécsi Barockmuseum egy Meytens-portréjával, az ugyancsak turbánserű fejdísz viselő kövér, sima arcú férfi félalakos képmása egy időben — tévesen — mint Meytens önarcképe szerepelt, egyes változatai (Fraknó stb.) azonban Thököly Imre nevét viselik. Esetleg mind közös, ma már ismeretlen mintákra nyúlnak vissza.

15. *D. Documenta Artis Paulinorum i. m. II. 322—323.*

16. *L. K. Garas: Franz Anton Palko als Maler von Altarbildern. Festschrift Prof. G. Franz 1985; L. még Danielik J.: Emlékkönyv. Pest, 1852 II. 401, 410, 422; és Művészet 1912 XI 411.*

17. *Voit, P.: Heves megye műemlékei. Budapest, 1969—1978 I—III. I. 391, II. 298, 390, III. 284.*

18. *Szmrecsányi, M.: Eger művészetéről. Budapest, 1937. 95, 103.*

19. Esztergom, Primási Levéltár, Világi levéltár, Acta Aedilia Fasc. NN. *Prokopp Gyula* levéltáros szíves közlése 1974-ből.

20. *Tölgyesy F.: A pozsonyi barokk építészet. Budapest 1937. 84.*

21. *L. 200 Jahre Albertina. Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Kunstsammlung. Wien 1969, 47.*

22. *L. B. Bushart: Bemerkungen zu den Augsburger Grassi Bildern. Nicola Grassi e il Rococo Europeo, Udine 1984. 22. kép.*

23. Tulajdonították a freskókat feltételezően J. L. Krackernak (I. *Garas K.: Kracker János Lukács, 1717—1779. Budapest 1941. 22.*), *Kőszeghy E.: Kassa műemlékei, Budapest 1939.* szerint Trtina András Kajetan modorában készült 1755 körül. A hivatkozást *Fuxhoffer, D. Monasterologia Regni Hungariae, Pest 1858 IV. kézirat* kötetére, mely szerint „artifice penicillo Stephani Vörös scitissimi huius saeculi in Hungariae Pictoris” műve, sajnos nem volt módomban ellenőrizni (I. *Garas, K.: Magyarországi festészet a 18. században, Budapest 1955. 70.*)

24. Aligha kétséges, hogy ő az a Szibiki István löcsei, majd István kassai festőként említett mester, aki 1734-ben a miskolci minoritáknak dolgozott (a főoltár aranyozása stb. I. *Szabó E.: A miskolci volt minorita templom és rendház. Magyar Műemlékvédelem, 1969/1970. 334.* mint a „művészettörténetben még ismeretlen festő”). Izégyi Veres személyének, oeuvréjének pontosabb meghatározása a magyarországi művészettörténet egy még hátralevő fontos feladata.

25. *L. J. Kowalczyk: Andrea Pozzo e il tardo barocco in Polonia. Barocco fra Italia e Polonia. Warszawa 1977. III., 104—106. kép.*

26. Supis pamiatok na Slovensku, Bratislava, 1968 II. 330: a két oltárkép eredetileg a kékkői várkapolnát díszítette. Az 1759-ben felszentelt Balassa-várkapolna korábbi leírása (Magyar Sion 1864 II. 760.) azonban e képeket nem említi, s elképzelhető, hogy máshonnan származnak.

## KATARINA BIATHOVÁ: MALIARSKÉ PREJAVY STREDOVEKÉHO LIPTOVA

Tatran. Bratislava 1983. 228 p. 175 kép

A rosszul értelmezett, úgymond pozitivistá adatgyűjtés hiányát művészettörténeti kutatásunk maig érzi. Nem állnak rendelkezésre olyan corpusok, katalógusok, amelyek korszakonként, objektumonként módszeresen feldolgoznák a magyarországi emlékanagyot. Néhány területen megindult a kutatás (lásd a MTA MKCS keretében folyó Történelmi-Művészeti Hagyományok sorozat elkészült és tervezett köteteit), ez azonban nem elégíti ki a mind nagyobb igényekkel fellépő feltárást. Miközben hátraironk túl felismerték ennek szükségességét s egyre-másra jelennek meg óriási apparátussal összegyűjtött kataszterek, nálunk még mindig — jobb híján — a századforduló táján készített „salabakter” tanulmányokra kell hivatkoznunk.

Radosay Dénes falképekről, táblaképekről és faszobrokról készített maga nemében egyedülálló vállalkozása ma is fundamentumát képezi e terület specialistáinak. Az eltelt harminc év azonban számos tévesen ismert, helytelenül értékelt és datált stílári és ikonográfiai problémára adott választ, nem is beszélve a falszondá-

zások, restaurálások által napfényre került új alkotásokról... A finom analízisek elkerülhetetlenné tették e kézikönyvek korrekcióját.

A halaszthatatlan tennivalókat Végh János is hangsúlyozta „A régi magyarországi táblaképfestészet kutatásának problémái 1955—1975”. (Ars Hungarica 1976/I. 27—38. I.) című szinopszisában.

A falképanyagban az áttörést a V. Dvořáková—J. Krása—K. Stejkal-féle Stredoveká Nástenná malba na Slovensku. Praha—Bratislava, 1978. kötet jelentette. Katarina Biathová pedig egy területnek, a sokáig perifériára szorult Liptó megyének falfestészeti és táblaképek emlékeinek szintézisére törekedett. Az igényes nyomdai kiállítású könyv két részből tevődik össze.

Az első fejezet nagyméretű képet fest — gazdag stíluskritikai megfigyelésekkel alátámasztva — a vizsgált terület fresco-secco emlékeiről, majd a táblaképek összefoglalására került sor.

Nem vált volna kárára az ismertetésnek az alaposabb levéltári kutatás vagy legalábbis a már közölt források,



történeti munkák (pl. Horváth S.: A lipitói és turóczi registrum. Bp. 1902; Horánszky P.: Adatok lipitóvármegyei családok történetéhez. Bp. 1941. stb.) felhasználása, kompaktabb egységbe olvasztása. Az írott dokumentumokból talán árnyaltabban bontakozik ki a megye művelődéstörténeti helye és szerepe. Biathová következtetése módja ez interdiszciplinár hiátusában rendkívül érdekes és meglehetősen. Véleménye szerint ugyanis az itt fellelhető munkák elkülönülnek a Kárpát-medence művészeti tendenciáitól és mobilitásától. A német—osztrák faktorokat csak óvatosan kezelhetjük. A sziléziai impulzusok nem tagadhatók, mégis inkább önálló lokális tradíciók továbbélésével kell számolnunk Rekonstrukciója szerint a helyi mesterek szerepe elsődleges. Igaz, hogy a terület már csak topográfiai helyzeténél fogva is elkülönült, s így többek között egyes kompozíciós, tematikai megoldások a barokkig megőrzött konzervativizmusban élnek tovább. Ezt azonban nem támasztja alá kellőképpen.

A falképek bemutatásakor elragadja az ikonográfia kiaknázásának gazdag lehetősége. Aránylag nagy teret szentel a Szent László-legenda ciklusnak (35. 40. p.), holott ez csak Liptószentandráson (Liptovsky Ondrej) fordul elő. Viszont az is kétségtelen, hogy ez a program itt egyedülálló. Egyrészt nincs semmiféle közvetlen utalás pl. a Szepességben megtalálható jelenetekre, másrészt László ábrázolása is eltér a megszokottól.

A már Eber László által is feldolgozott köpönyeges Mária-képek közül, az 1912-ben még nem ismert szliácsi (Sliache pri Ruzomberku) több figyelmet érdemelt volna.

A legkvalitatívabban darabokkal Ludrófalván találkoztunk, ahol több festő is dolgozott. Megérdemelten jelentős helyre kerültek.

#### Táblafestészet

Sajnos, csak táblaképekről és nem szárnyasoltár művészetéről ír Biathová, holott ideje lenne az oltárhoz tartozó képeket és szobrokat szerves egységben vizsgálni.

A 15. században két önálló festő működésének körvonalai bontakoznak ki. Az egyik az ún. Liptószentmáriai mester, akit a Mateóci mester második tanítványaként tart számon a szakirodalom. — A második csoportosulás a Nemetlipcei főoltár mestere körül alakult ki. Az oltár méretéről és egyéb tényezőkből már annak idején Radocsay is népesebb műhelyre, tanítványokra következtetett. Az általa kezdeményezett részletesebb elemzésre, az egyes festők elkülönítésére azonban itt sem került sor. A szerző átsiklik ezeken a problémákon. Radocsay datálását viszont módosítja, 1450 helyett 1459-re helyezi az oltár készítésének időpontját. Az 1954-es kötetben tévesen szereplő 4. táblát helyesen javítja a valóban Magyarországon őrzött 2. táblával.

A 16. század kulcsponti kérdése a Radocsay által Okolicsnói mesternek nevezett festő munkássága. Izgalmasan bontakozik ki az a találó megfigyelés, miszerint a Magyar Nemzeti Galériában található Szent János és Mária mellkép-fragmentum az okolicsnói főoltár predellájához tartozik. Korábban a szárnyak két táblájának tartották. Az is elgondolkodtató hipotézise Biathovának, hogy az Okolicsnói mester munkájának tartott két szmrecsányi oltárt egy új festő oeuvre-jébe illeszti (52. p.). A bevezetés koncepciójából fakad, hogy elmarad a kassai, pozsonyi, bányavárosi iskolák szerepe, hatása.

Nem kellőképpen kiaknázott a metszet-előképek befolysása sem. Hoffmann Edith munkáiban még nem tett említést lipitói metszetátvételekről. Ez azóta módosításra szorult. 1956 óta ismeretes például, hogy a lipitószent-andrási Szent András-oltár mestere Dürer egy 1508-as Kálvária-rézmetsetét használta fel kompozíciós mintának. (Radocsay, D.: La „Crucifixion” Svätý Ondrej nad Váhom. in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 9. 1956. 37—44.)

Az alkotásokat vizsgálva nagyobb mértékben kell falképek-előképekkel is számolni. A 16. század első felében tucatásainra készülnek Szent Kristófról falképek (Stahl, K. E.: Die Legende des hl. Riesen Christophorus in der Graphik des XV. und XVI. Jh. München, 1920.).

Szinte bizonyosra vehetjük, hogy a ludrófalvi Mária koronázása-oltár szárnyai, de különösen a Kristóf-tábla egy ilyen gyorsan terjedő lap ikonográfiai-formai megoldását vette át. A redőkezelés, az éles kontúrok is erre utalnak.

A lipitószentkereszti (Liptovsky Križ), 1520—1530 között készült oltár Kálvária-képe pedig a Missalék falképek kánonképeinek befolyásáról tanúskodik.

Amilyen részletesen érint néhány tematikai problémát a falképzésművészeti összefoglalásban, annyira visszafogottá válik az ikonográfiai interpretálás a táblaképek részben. Mintha Radocsay Dénes 1955-ben írt rezignált lemondását: „... tartalmaz... tematikájuk bővebb méltatására alig érdemes.” (A középkori Magyarország táblaképei. Bp. 1955. 178. l. tartaná iránymutatónak.

E. Dubnická „Neznáme gotické tabuľové mal'by z Liptovskej Anny”. (Ars. 1977/91. 63—94.) című tanulmányában rámutatott az eucharisztikus ábrázolások feltűnően magas számára Liptó megyében. A csak részben feldolgozott probléma megérdemelné a behatóbb elemzést. Ha lehet beszélni a könyvben fészegetett sajátos tendenciákról, talán itt lehetne megragadni. Mindehhez természetesen további patrocínium kutatásra, a Jézus Teste Társulatokra vonatkozó források feldolgozására, az egyes ábrázolási típusok (Imago Pietatis, Vir dolorum stb.) szétválasztására lenne szükség.

Nem érdektelen a Szent Vér ereklyekultusz hatása sem, valamint a monstanciával ábrázolt Oltáriszentség elterjedésének kérdése (Báta, Lőcse, Garamszentbenedek, Liptószentmiklós.).

A második fejezet a tulajdonképpeni katalógus. Az egyszerű, tömör fogalmazás előbb rövid eligazítást ad a dokumentumok őrzési helyének építéstörténetéről, legfontosabb irodalmáról. Itt a már említett 1978-as falképzésművészeti corpushoz igazodik. Ezután következnek a falképek, táblaképek felsorolása, ikonográfiai programja és a bibliográfia. Teljességre törekszik és a Radocsay-bibliográfia is kiegészíti a következő helyiségeknél: Dovalovo: 176. p.; Liptovsky Jan: 185—186. p.; Liptovsky Mikuláš: 188. p.; Liptovský Ondrej: 191—192. p.; Ludrova: 194. p.)

Néhány esetben viszont, így a lipitószentmiklói Oltáriszentség-oltárnál kifejezti a korábban más összefüggésben említett irodalmat (E. Dubnická idézett tanulmánya). Bosszantó a nyilván sajtóhibából eredő számos évszám elírás.

Az újabban feltárt emlékek közül helyet kapott a dubrovai templom, ahol 1959-ben kerültek elő falkép-fragmentumok. Kvacaný és Liptószentanna szintén az elmúlt években tárta a kutatók elé falképeit (ez utóbbit 1964-ben kerültek elő a barokk átfestésből a freskók, 180. p.).

Ugyancsak friss emlék a lipitószentmáriai falképtörredék, ahol négyféle tematikai programot sikerült Biathovának megfejtenie (180—184. p.). A legkorábbi ornamentális motívumok 13. századiak, a Krisztus életéből vett jelenetek, valamint a Dániel próféta kép 14. századra tehető, s végül 1500 körül ismét ornamentális fragmentumok bukkannak fel. A lipitószentkereszti Mária-oltárnál az 1510-es datálást tágabb időintervallum közé (1510—1520) helyezi. Elveti László alakját, aki Szent István mellett áll, helyette Imre-ikonográfiát tart valószínűbbnek. (186. p.) — A kötetet angol, orosz és német nyelvű rezümé egészíti ki.

Kiadói szerkesztési következetlenségem között kell megemlíteni, hogy az egyes fejezetek nem eléggé áttekinthetők. A képes táblákat célszerűbb lett volna a kötet végén egyszerre bemutatni. Így zavarólag hat, hogy például a jegyzetekre csak a falképek fotói után hosszas keresgéssel talál rá az olvasó. Az eligazodást nehezíti a helység-névmutató hiánya is. Néhány érdekes kis részlet, ami a címlapon és a belső borítón szerepel, inkább a katalógusba kívánkozna.

E kifogások ellenére Katarina Biathová munkája rendkívül fontos, mert több olyan vitás kérdés megoldásában lehet bizonyíték, amelyre nézve eddig kézzel fogható adatokkal nem rendelkezünk, csupán hipotézisekre voltunk utalva. A kötet egyik legnagyobb érdeme az alapos topográfiai ismeret, a helyszíni ellenőrzés, a restaurálások,



falkutatások eredményeinek naprakész feldolgozása. Ha néhány stílári, ikonográfiái következtetése (önálló lptói iskola kérdése stb.) vitára is alkalmat, valószínűleg technikai és anyagismeret szempontjából elsőrangú forrás

lesz, hiszen az íróasztal mellől vizsgált, reprodukciókra alapozott következtetéseink ezután potenciális érvként aligha jöhetnek számításba.

Kerny Terézia

# RIZNICA ZAGREBAČKE KATEDRALE. ZAGREB, MUZEJSKI PROSTOR, 1983. (KIÁLLÍTÁSKATALÓGUS)

Legjobb Jagello-kori főpapi sírkövünköl csak szánalmas töredékek maradtak: a feliratos tábla néhány morzsa és a két felső sarok. Az egyiken a figura feje, teljesen épen; lehunyt szemű, szenvedő arcú öregember — Szegedi Lukács zágrábi püspök döbbenetes erejű portréja. A sírlap kímélt mezejében a fej szinte kerek szoborként hat; laposan faragott virágornamentika futja körül, keskeny sávban a sírkő peremét. Ez a virágos sáv volt az oka, részben, hogy Balogh Jolán már évtizedekkel ezelött felismerte: ez a sírmlék nem készülhetett máshol, csak Esztergomban[1]. A horvát kutatás erről nem vett tudomást; ök a horvát művészettörténet nemzeti szentjének, Ivan Duknović de Tragurionak (vagyis Giovanni Dalmatának) attribuíálták[2]. Nem annyira stíluskritikailag indokolták ezt (úgy nehéz is lett volna), sokkal súlyosabb bizonyítékra hivatkoztak. Ez a sírkő ugyanis — szignált alkotás. A név azonban — ahogy ez lenni szokott — kicsorbult (a sírirat feljegyzői közül senki nem hagyományozta ránk), s ma ennyi olvasható csak: IOA (hosszú törés) S (egy rozetta) ME FECIT. Ezt egészítette ki a horvát kutatás Ioannes Dalmaticusra (bár a mesternek ilyen fogalmazású szignatúrája nincs) [3]. Ez volt a helyzet 1975-ig, amikor Andela Horvat a betűtöredéket Ioannes Fiorentinusra egészítette ki (hogy mást is belekombinált, azt most hagyjuk) [4]. Az Esztergomban dolgozó Ioannes Fiorentinus (akinek van ilyen fogalmazású szignatúrája, egyébként, három is) talán legizgalmasabb figurája a Jagello-kori reneszánsznak — ide s tova száz éve vitáznak róla; műveiről, műhelyéről, magyarországi tartózkodásának idejéről. Egy biztos: nincs a Jagello-kori kőfaragásnak olyan részproblémája, amelyet nyomozva ne botolnánk az ember az ő figurájába. Mégis: Andela Horvat attribúciójára Balogh Jolán mind a mai napig nem reflektált [5]; Horler Miklós, aki Ioannes Fiorentinus életművéről hosszú cikket írt a közelmúltban, egyáltalán nem tud erről a problémáról [6]; olyan kitűnő reneszánsz irodalomtörténésznők pedig, mint Kulcsár Péter (aki Magyarországon azon kevesek közé tartozik, akik legalább ismerik Szegedi Lukács sírkövét) még mindig Ivan Duknovićnál tart [7]. Ott, ahol a *Riznica Zagrebačke Katedrale* katalógusának egyik szerzője, Antun Ivandija. Ez a helyzet, úgy érzem, paradigmátikus. A kérdésre tehát, hogy végül is ki faragta ezt a sírkövet, nem fogok választ adni. Mondhatnék én is egy nevet, vagy bevallhatnám, hogy nem tudom. Válaszom ezek helyett ez a néhány lap, ami itt következik — bár Szegedi Lukács sírkövérol nem fogok több szót ejteni.

A *Riznica Zagrebačke Katedrale* kiállításának kimondott célja az volt, hogy a zágrábi székesegyház kincstárát mutassa be. Volt azonban még egy — kissé bújtatott — célja is: hogy ne csak a kincstárát általában, hanem, sajátul, valami nemzetit. A katalógus szerzői többször is világosan utaltak erre, s a „kincstár” bemutatóját — tervezés közben — meg is fejezték egy terjedelmes bevezetővel, a kincstárnak, illetve magának a székesegyháznak a történetével. A thesaurarium s a bevezető „történeti” aspektusa azonban továbbra is a kronológiai besorolás maradt; a két rész nem is talált. Pedig nyilvánvaló, hogy csak a katedrális káprázatosan gazdag kincstárában is benne rejlik, lehetőségként, a Zágráb és környéke (tágabban az ún. kontinentális Horvátország) művészetének története. A sok intézményt mozgósító kölcsönzések révén — ezzel tényleg túlléptek a maguk szabta határon — az ellentmondás csak hangsúlyosabbá vált.

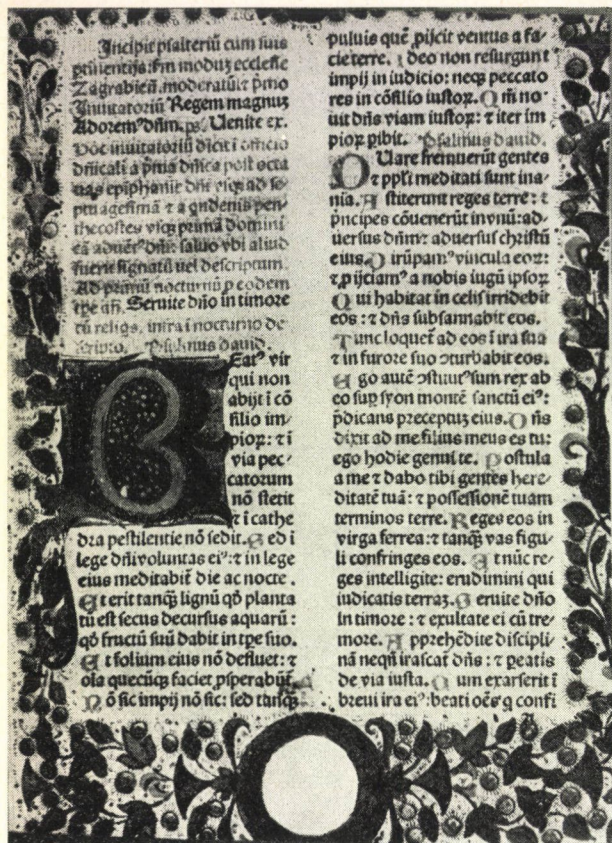
Az anyag végül is magáért beszélt — hála a nagyvonalú installálásnak s a szép formájú katalógusnak. Hogy egyáltalán szóhoz jutott, önmagában igen nagy dolog.

Ilyen nagyszabású kiállítása a zágrábi székesegyház kincstárának mostanában nem, sőt úgy tudom, korábban sem volt. Mi több, az ott őrzött anyagnak még publikált katalógusa sincs. Hogy ott mit őriznek, mi, akik csak ritkán vetődünk el Zágrábba, csak egy-egy közleményből tudjuk; s ezek a közlemények is zömmel múlt századiak, vagy a két világháború közötti időből valók. A magyar szakirodalom ma is ezeket az ősi információkat ismételteti többnyire; az újabb horvát irodalomról alig tudunk valamit. Balogh Jolán és — horvát részről — Andela Horvat művei adják a legtöbb fogódzót. Pedig az itt bemutatott anyag is igen nagy, a 17. század végéig is — azt pedig, ami a kontinentális Horvátországban történt, a régi magyar művészet egyetlen fejezete sem hagyhatja figyelmen kívül. Nem hiszem, hogy akad olyan magyar művészettörténész, aki ezt tagadná. A bennünket összekötő szálakat történettudományunk, irodalomtörténet-írásunk és zenetörténetünk magától értetődő módon feltárta, méghozzá igen alaposan. E munka napjainkban is javában folyik. E szálak valóságosak, elszakíthatatlanok, és ezt a magyar művészettörténetírás sem intézheti el az „ott mindig is horvátok éltek” legyintésével. Ez nem nemzeti kérdés: arról van szó, hogy nem ismerjük az anyagot.

A következő néhány lapon engem is kettős cél fog vezetni: egyfelől ismertetem a zágrábi kiállítás katalógusát, kritikailag, amennyire telik; másfelől a magyar szakirodalom, méghozzá — mert ebben járatos vagyok valamelyest — a magyar reneszánsz szakirodalom idevágó passzusaihoz fűzők néhány megjegyzést.

A szemre igen kitűnő katalógus a kiállítás koncepcióját konzerválja, annyi eltéréssel, hogy nemcsak kronológiai rendben sorakoztatja, hanem műfajilag is osztja az anyagot. Fejezetenként azonos beosztással: rövid, pár lapos bevezetés után a legfontosabbnak tartott tárgyak (fekete-fehér) fotói, majd a leíró rész (a tárgy legfontosabb adatai, néhány soros leírás, ismertetés és néha irodalom). A jegyzetek, szakirodalom: ahány szerző, annyi féleképpen megoldva — a szerkesztés, úgy látszik, nem egységesített. A protokolláris előszavak után Antun Ivandija tekinti át a székesegyház történetét. Ez részben az építéstörténet (dióhéjban), részben a kincstár (és nem a tárgyak) története, a püspökség alapítását (Szent László király, 1093—94) megelőző időktől egészen századunkig. Egyetlen megjegyzésem a kísértő illusztrációkhoz legyen elég: a káptalan legrégebbinek tartott pecsétjét ábrázoló metszet[8] valószínűleg az alatta reprodukált 14. századi typárium egyik lenyomatáról készült, vagyis az 1297-es dátum hamis, alkalmasint [9]. Erre a nem nagyon megbízható metszetre talán nem kellene forrásként hivatkozni, kritikátlanul — de aligha érdemes is: Szent István király eszmei templommodellét tart a kezében és nem az Árpád-kori zágrábi székesegyház kicsinyített mását. (A typárium „leírása” a katalógus ötvösség fejezetébe került — Kat. 6 M — köriratát nem közli, a térdelő királyt nem azonosítja.) A typárium egyik szép lenyomatát őriz Budapest a Magyar Országos Levéltár, 1372-ből [10]. De van a zágrábi káptalannak egy korábbi pecsétje is, Szent István király trónoló alakjával, még a 13. századból [11]. Antun Ivandija dolgozatához nincsenek jegyzetek, de a végén felsorolja a legfontosabbnak ítélt irodalmat (16 tétel). Ebben több kéziratot, mindeddig ki nem adott összefoglalás is szerepel a székesegyház, a püspökség és a káptalan történetéről. Nem szerepel viszont benne — pontosabban nem itt, hanem, meglepetésül, a leíró rész végén áll — Zorislav Horvat cikke a székesegyház építéstörténetéről: a legrészletesebb recens irodalom (1980) [12]. Ide csatlakozik, néhány képpel, bevezetesként, a tör-

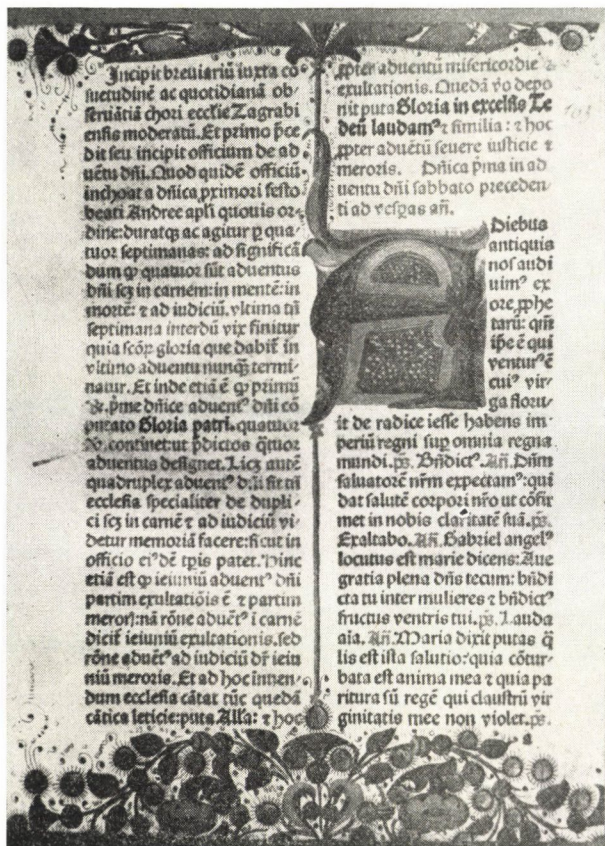




1. Breviarium Zagrabienae (Venetiis: Erhardus Radtolt, 1484.) p. 1.

téneti részt illusztráló tárgyanyag — tulajdonképpen mindaz, ami a koncepció szerint nem kincs. Nagyon tarka kép: építészeti faragványok, síremlékek, kő- és faszobrok, táblaképek, freskók, metszetek stb., összesen 76 egység a 11-től a 20. századig. Szerepel itt — fotón — a püspöki palota kápolnájának trecento freskósorozata; két életnagyságú festett-aranyozott későgótikus faszobor (Szent Péter és Szent Pál) a székesegyházból; Bakócz Tamás címerköve (1517); a székesegyház 17. századi kapuzata (fotón, illetve a szobrok eredetiben), amely — a katalógus szerint — a jáki *ciszterci* apátsági templom kapuzatát másolja; a híres Szent-László oltár táblái; rendkívül kvalitásos 17. századi márványszobrok és márványinkrusztációk a székesegyház berendezéséből — hogy csak párat említsek. Végül hosszabb irodalomjegyzék — a horvát szakirodalom. Az — elválasztólag — ideiktatott kitűnő minőségű színes táblák után következnek végre a kincsek, műfajonként, illetve anyagonként. Az élen a textilgyűjtemény, Zdenka Munk összeállításában, a rettenetesen töredékes Szent László-kazulától a 20. század elejei paramentumokig. Bár igen régi darabok is vannak közöttük, mégis szokatlanul kevés a középkori anyag. Két középkori mitra is van, például; az egyiket igen erősen restaurálták (Bécs, 19. sz.), a másik az, amelyet Gyulai Farkas püspök 1550-ben javíttatott. Kár, hogy Zdenka Munk nem olvasta a székesfehérvári Nagy Lajos király kiállítás katalógusát [13]. Ha hozzájut, aligha vélne a mitrát horvát vagy augsburgi (!) munkának, s talán nem idézne párhuzamul egy olyan 15. század végi (!) darabot, amelylyel csak egy közös vonása van: mitra mind a kettő. Ezekkel s a Szent László-paláttal együtt is mindössze hét középkori paramentumot állítottak ki. A reneszánsz is alig képviselt — jószerint egyetlen antependium (Kat. 6 T) — legnagyobb számú a 18. századi anyag; bár a 17. századot olyan unikális műremek is képviseli, mint a nagyméretű, hímzett Úrkoporsó. Ezt az egyedülálló mű-

vet J. W. Stoll személyéhez kapcsolják — talán nem volna haszontalan, ha egyik-másik írhímezésünket összehasonlitanánk egyik-másik, ugyancsak Stollnak tulajdonított zágrábi paramentummal (Kat. 16 T). A jegyzet igen sovány, az irodalomjegyzékben horvát közlemények is szerepelnek. Ivo Lentić másfél lapos írása vezeti be az ötvöstárgyakat, irodalom nélkül; ez rövid ötvösségtörténet Zágrábra nézve. A tárgyleírások színvonala vegyes; olykor nem közli a feliratokat (a káptalan tyaráuma: Kat. 6 M, Szegedi Lukács püspök szenteltvíztartója: Kat. 39 M stb.). A jegyzetek viszont igen fontosak. Nemcsak azért, mert igyekeznek felsorolni a legfontosabb horvát szakirodalmat, hanem azért is, mert egyik fő forrása — Ljudevit' Ivančan custos 1915. évi kéziratot jegyzéke — ahol tudott, hivatkozott a kincstár 16–17. századi kiadatlan inventáriumaira — sezeket Ivo Lentić szó szerint idézi. Ezek forrásértékű közlések. Az ötvösanyag jórésze késő középkori — bár néhány korábbi is akad, mint például egy rendkívül finom faragású elefántcsont diptichon — s a számtalan kehely (ezek között állítólag van egy magyar is: Kat. 46 M) meg reliquarium között olyan híres darabok is ki voltak állítva, mint Corvin János szentségtartója (Kat. 13 M), Thuz Osvát pásztorbotja (Kat. 15 M), aquamanillája (Kat. 16 M) s még több darab, amiről később szó lesz. Igen nagy a 17–18. századi anyag is: csak párat sorolok fel: Petar Domitrović püspök pásztorbotja 1615-ből (Kat. 55 M), Szent István király nagyméretű fejereklyetartója (1635) (Kat. 59 M) vagy az Esterházy Imre püspök által a székesegyháznak ajándékozott monumentális ezüst antependium (1721, Gaspar Georg Meichel, Bécs) (Kat. 92 M). Az ötvöstárgyak sora a 20. század elejéig tart — ez a fejezet, a maga 152 tételével a leggazdagabb a katalógusban. Sajnos Ivo Lentić elvétele sem hivatkozik magyar irodalomra, pedig igazán kár volt kihagynia például az 1884-ben megrendezett történeti ötvösmű kiállítás albumát, ahol több ötvöstárgy első



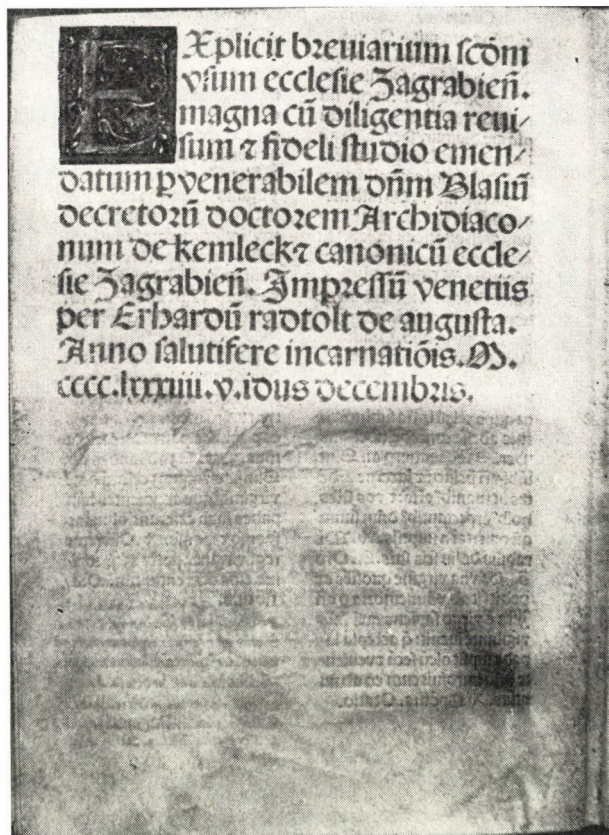
2. Breviarium Zagrabienae (Venetiis: Erhardus Radtolt, 1484.) p. 155



izben reprodukáltatott [14], vagy Beke László *Sodrony-zománcos ötvösművek* című könyvét, amelyben szintén szerepelnek zágrábi darabok [15]. A kincsek után a Valvasor-gyűjtemény néhány lapja következik. Mindössze nyolc grafikát állítottak ki, itt inkább Renata Gothardi-Skiljan bevezető tanulmánya az érdekes, annak is az a része, amely felsorolja a — 7300 lapból álló s a 17. század végén lezárult — gyűjtemény tematikus beosztását. Ennek a grafikai anyagnak sincs publikált katalógusa (csak részletpublikációk jelentek meg) — jó néhány fondjában akadhat magyar vonatkozású darab (várabrázolások, portrék stb.). Vladimir Magić igen rövid bevezetője a székesegyház könyvtárának történetét és néhány raritását ismerteti (bibliográfia nincs). Az itt következő fotók a kötet legkevesbé sikerült reprodukciói — legtöbbjük életlen; pedig elvben remek részletek is lettek volna közöttük. (A képaláírásokból kimaradtak a főlícszámok.) Az egyes tételekhez van irodalom, mintegy a jegyzetek helyett; magyar ebben sem szerepel, még nem magyar nyelvű sem. Ezt még csak megbocsájtjuk valahogy — de ha valaki ősnymtatványokról írva, nem idéz egyetlen ősnymtatvány-repertóriumot sem (még a Badalić-, vagy pláne a Hain-jegyzéket sem!), az már nem kicsiny felületességre vall. Mindössze 19 középkori kódexet állítottak ki, a többi (összesen 38) vagy nyomtatvány, vagy újkori kézirat. Csak olyan darabokat említ meg, mint Kálmáncsehi Domonkos és Thuz Osvát missaléja (jelz: RK 355) (Kat. 17 K), György topuszkói apát missaléja (jelz: MR 170), vagy az Erdődi-missale (jelz: RK 354) (Kat. 16 K). Ebben a katalógus fejezetben is világosan látszik a „kincstár” koncepciója: az elsoroltak mellett ott áll egy sor ősnymtatvány (Kat. 20, 21, 22, 23 K), egy 16–17. századi korán-kézirat (Kat. 26 K); raritások zágrábi vonatkozás nélkül (hogy mikor kerültek a Könyvtárba, arról a katalógus hallgat). A zenei gyűjtemény — ez az eddigiekkel szemben kifejezetten erre a kiállításra



4. *Patrona Hungariae. Fametszet a Missale Zagrabienese (Venetiis: Petrus Liechtenstein, impensis Ioannis Muer, 1511). címlapjának verzóján*



3. *A Breviarium Zagrabienense (Venetiis: Erhardus Radtolt, 1484.) impressuma*

állt össze, különböző helyekről származó kölcsönökből — Miho Demović műve, s bevezetésül a zágrábi egyházi zene történetével indít, irodalom és jegyzetek nélkül. Fotói nem művészettörténeti érdekűek, tárgyleírásai sem azok — egyébként ezekhez sem fűz jegyzeteket. A leíró rész végén álló rövid irodalomjegyzékben (24 tétel) azonban — végre! — két magyar is szerepel: Radó Polikárp *Libri liturgici manuscripti*-je és Szendrei Janka mostanában megjelent munkája, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. A szerző sűrűn vitatkozik is a magyar muzikológiával. A kiállított anyag látszólag igen vegyes: notált középkori és újkori kéziratok, kották, nyomtatványok, a székesegyház orgonája (fotón) — túlnyomórészt mégis papír. Ez már nem a „Kincstár”, az előző fejezettel némiképp fedésben is van: a kódexeket ott is nyugodtan kiállíthatták volna, az 1511-es zágrábi missaléból pedig itt is, ott is szerepelt egy példány. (Ezekről később még szó lesz.) Az utolsó fejezetnek a zenei előtt volna a helye: az „Archivalija” szerzője, Andrija Lukinović főleg a székesegyházra vonatkozó levéltári anyagból szemelgetett. A katalógust néhány szakkifejezés magyarázata (népszerűsítő kiadvány!) és összevont hely- és névmutató zárja le.

E rövid summázat után szeretnék néhány elvi és gyakorlati tanulságot levonni — a műfaji és kronológiai kincssoroló koncepcióval szemben egyetlen korszak — a reneszánsz felől. Talán sem a zágrábi, sem a magyar kutatás számára nem lesz ez haszontalan.

Többször felbukkant Thuz Osvát püspök neve, nem is annyira mecénásként (ő kezd hozzá a székesegyház későgotikus bővítéséhez a század végén), mint inkább Kálmáncsehi Domonkos székesfehérvári prépost barátjaként, akitől a Kálmáncsehi-missalét kapta (jelz: RK 355) (Kat. 17 K). Ezt a missalét feltétlenül Budán illuminálták (Mátyás király miniátor-műhelyében, ahogy ezt Vladimir Magić írja is), az 1480-as évek elején. Arról



azonban furcsamód nem tud a szerző, hogy ennek a miniaturnak a nevét is ismerjük: Francesco Castello Ithallico de Mediolano, akinek egy másik (datált) művét, Lindvai Bánffy Miklós adománylevelét mellesleg épp Zággrában, az Archiv Hrvatskéban őrzik (ez 1983 nyarán Budapesten volt kiállítva, a Mátyás király kiállításán). Thuz Osvát — akit Mátyás király különös kegye emelt igen fiatal veszprémi pappból a zágrábi püspöki székebe — és Kálmáncsehi kapcsolatáról a magyar szakirodalom ma is csak annyit ismer, amennyit Hoffmann Edith 1929-ben leírt a *Régi magyar bibliofilekben*: a misalén kívül csak közös barátaikról tud[16]. Íme még két adat. Az első Thuz Osvát számadáskönyvből való, 1482-ből: „Item feria tertia post festum beatae Elizabeth misi domino preposito albeni et Nicolao Twz per Stephanum, quosdam porcos...”[17]. A második Thuz Osvát végrendeletéből, 1499-ből: ebben Kálmáncsehire „cuppa deaurata nova 1, salsarium auratum dupplum 1 hagyatik[18]. Kapcsolatban állt Thuz Filipecz János váradi püspökkel is, aki nemcsak 1488-ban látogatta meg őt Zággrában, hanem 1482 húsvétját is ott töltötte[19]. Nyilván hasonlóan jó kapcsolat fűzte Ernuszth Zsigmond pécsi püspökhöz is, akinek címeres kazulája szerepel a székesegyházi kincstár 1502-es inventáriumában.[20] Hogy az előző pécsi püspökkel, Janus Pannoniussal milyen viszonyban volt, arra ma már nemcsak a nagy összeesküvés (1471) sok közismert részlete, Janus menekülése és halála, hanem egy könyv is bizonyíték: az első Sevillai kódex (fol. 106: Thuz Osvát címere)[21]. A sor nyilván csekély utána-járással is bővíthető; csak felsorolom a végrendeletében megajándékozottakat: II. Ulászló király, a zágrábi székesegyház, a császári Szent Lélek egyház, Bakócz Tamás, Kálmáncsehi Domonkos, Bánffy Miklós, Som Józsa, Ujlaky Lőrinc, Kanizsay György, Szathmári György, Ráskay Balázs, Pogány Péter, a lövöldi karthauziak stb.[22].

A zágrábi székesegyházra hagyott kincseiből alig maradt valami. A pástortorbotját (Kat. 15 M) csak a hagyomány tulajdonítja neki; viszont a kincstár aranyozott ezüst későgótikus aquamamillája valószínűleg tényleg az ő címerét viseli (Kat. 16 M). Kálmáncsehi Domonkosnak (vagy talán Szathmári Györgynek?) valószínűleg még egy kézírata került Zággrába, egy Brevárium (az 1502-es inventáriumában: „unum Breviarium, manu scriptum, in pergameno, cum insigniis episcopalis episcopi waradiensis signatum, cum fibulis argenteis et duobus pontificalibus”)[23], ez ma már nincs meg. (Talán nem azonos az OSZK Kálmáncsehi-breviáriumával.) Thuz Osvátnak azonban van még egy könyve, amit szintén kiállítottak, az MR 10. jelzetű Antiphonarium (tkp. intonációs könyv[24]) (Kat. 18 Mu). Ebben is többször ott a Thuz-címer — a miniatúra a püspök halála miatt már nem fejeződött be; miniatúra, amint Hoffmann Edith megállapította, ugyanaz volt, mint — az alább részletezendő — György topuszkói apát könyveié. Miho Demović nemcsak erről az azonosságról nem ír, de még a félbemaradt miniatúráról sem. A kódex zenei anyagáról „vitatkozik” a magyar zenetörténészekkel, akik nem állják a régi magyar zenei hagyomány egyik példjaként interpretálni a Thuz Osvát antifonáriumát, jóllehet azt Zággrában írták Zággrának, amint ez ott is áll az első lapon: incipit liber antiphonarum et invitorium pro alma cathedralis (sic) ecclesia Zagrabiense. Itt pontot is tesz Demović. Nem tudok notációról vitatkozni, nem értek hozzá, de hát ne kezdjek el gyanakodni Miho Demović szavait s módszerét illetően, ha tudom, hogy az antiphonarium kezdete ez: „Ad maiorem honorem et laudem domini nostri iesu christi et eius matris virginis mariae gloriosae beatissimorumque regum stephani, ladiislai, Emerici, ac totius celestis curiae. Incipit liber antiphonarum et invitorium pro alma cathedrali ecclesia Zagrabiensis sancti stephani primi regis hungariae.”[25] (kiemelés tőlem: M. Á.). A Demović-féle „incipit” ennek a kezdetnek eltorzított kivonata. Nomina sunt odiosa, tudom — de ennyire? ! A „Zagrabiensis” szót sem Hoffmann Edith, sem Szendrei Janka nem húzta ki a szövegből. Pedig attól lett volna ám csak igazán magyar! Az MR 1. jelzetű antiphonariumról (Kat. 20 Mu) Miho Demović már csak a saját véleményét mondja el, pedig Szendrei Janka szerint ez is Thuz Osvát idejében készült, s a székesegyház használatára szánt, reprezentatív kódex[26]. Egészen bizonyosan megvolt Thuz Osvát tulajdonában viszont a Breviarium Zagrabiense, amely az ő kezdeményezésére jelent meg Velencében 1484-ben (Hain 3954, GW 5517; RMK III. 8.). E kiadványból, úgy látszik, Zággrában nincs egy sem[27]. A múlt század első felében volt egy példány a nagyenyedi kollégium könyvtárában is, ez azonban 1849-ben elpusztult[28]. Magyarországi, egyetlen, ép példányát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi (Inc. 800[29]). Új kötésben van, possessor-bejegyzések nélkül; négy lapját miniatúrák. Ebből közülük itt kettőt. Gyenge munka, valószínűleg a kiadói miniatúrák közül való; bár annyira atektonikus a kompozíciós rendje (címlap) és annyira alacsony a kvalitása, hogy igazán találó párhuzamát még keresni kell. (1—2. kép). Thuz Osvátnak volt még egy pergamen pontifikáléja is, ez 1505-ben a rozsonyi püspök tulajdonában volt („pontificalium” in pergameno, quo dominus reverendissimus Osualdus utabatur”)[30]: ez elveszett; a korábbi rozsonyi püspök, György topuszkói apát azonban két könyvet is hagyott az utókorra. Az egyik az MR 170. jelzetű missale, amelyet a zenei részben állítottak ki (Kat. 14 Mu), s így a miniatúráról egy árva szót sem szólt Miho Demović, a másik az MR 354. jelzetű missale — ezt a Metropolitana részben állították ki (Kat. 19 K). Ez talán a leg gazdagabb díszű a zágrábi kódexek között, s a mester (aki főleg német metszeteket másolt a miniatúrákon[31]) György apát halálakor (1498) abbahagyta a munkát. Úgy tudom, még nem kapcsolta senki a következő adatot ehhez a befejezetlenül maradt missaléhoz; Hoffmann Edith azt a kiadványt, amely ezt az adatot közli, nem ismerte. A már többször idézett 1502. évi inventáriumban szerepel a következő tétel: „Item unum Missale in asseribus non ligatum et non completum per condam dominum Georgium suffraganeum ecclesie legatum”[32]. A leírás (1502-ben!) éppen ráillik György topuszkói apát, suffraganeus befejezetlen missaléjára. Ebben az évben már Thuz Osvát utódja, Szegedi Lukács a zágrábi püspök, aki igencsak elhanyagolt mecénása a Jagello-kori reneszánsznak. Amióta Borovszky Samu feltételelesen azonosította a püspök családját a szintén szegedi Baratin-családdal, a horvátok csak így emlegetik, s hiába vitatta azóta Kubinyi András Borovszky feltételezését, Zággrában megmaradt Baratinnak[33].

Luca de Zeged (ahogyan nevét ő maga írta, még a kancellárián[34]) alakja egyik nagy nyeresége ennek a kiállításnak. Kevés középkori püspökünk után maradt annyi ötvöstárgy, mint őtána: egy pástortorbot, pacifikále, pektorále és egy szenteltvíztartó (esetleg a hozzávaló aspergile is). A pektorále már az 1582. évi inventáriumban, mint Lukács püspöké szerepel, a másik három tárgyon rajta van a címere. A pástortorbot és a szenteltvíztartó szerepelt a Budapesten 1884-ben megrendezett történeti ötvösmű-kiállításon, mint Thuz Osvát tulajdon[35]; irodalmunkban ez a tévedés hosszan tartotta magát[36]. Különösen a szenteltvíztartó izgalmas, formája s részletei alapján egyáltalán nem zárható ki, hogy Budán készült. (A milleneum alkalmából ezt a darabot is lemásolták; ez pillanatnyilag az esztergomi Vármúzeum kiállításán látható, mint néma dekoráció.) Mivel a Szegedi Lukácsról szóló összefoglaló dolgozatomból készülőben van, ötvöstárgyain és síremlékén kívül — erről volt szó a bevezetőben — csupán bibliofilijára akarok egy kicsit kitérni. Nem valószínű, hogy Lukács püspök rajongott a díszesen illuminált kéziratokért: a topuszkói apát missaléja felőle ott heverhetett félig készen; más kézírata vonatkozó adatot nem ismerünk róla. Szegeden (a Szent Demeter templom oldalánál) alapított kápolnájának ugyan adományozott két missalét — oltáronként egyet — (1501), de nem részletezi, miféleképpen[37]; bizonyára nyomtatványok voltak. A zágrábi egyház három nyomtatott középkori liturgikus könyve közül ugyanis kettő Szegedi Lukács nevéhez fűződik; egy breviárium s egy missale. A missalét 1509-ben kezdték nyomtatni, bizonyos Johannes Mür civis Zagrabiensis költségén, Petrus Liechtenstein velencei nyomdájában (RMK III.



176). Ebből a kötetből a zágrábi kiállítás kettőt is bemutatott, egyiket a Metropolitana-részben (Kat. 24 K), a másikat a zeneiben — bár a Kat. 36 Mu címléírása olyan rossz (Miho Demović tollából), hogy alig lehet ráismerni. E rendkívül díszes missale két lapját is reprodukálták: a (szokványos) kánonképet és az impressumot; én közlök egy harmadikat, ami (talán) kimaradt. Ez az egész oldalas metszet (a címlap versóján) a magyarországi missalékban egyedülálló ábrázolás: trónoló Patrona Hungariae, Szent István, Szent László és Szent Imre társaságában — igazi sacra conversatio (4. kép). Reprodukciónk nem az eredetitől készült, hanem Hubay Ilona *Missalia Hungarica* című könyvének kissé keményebb utánmetszéséről; abból a *Missalia Hungarica*-ból, amit a katalógus egyébként nem idéz [38]. Ha — e recenzió olvastán — ne adj' Isten nem találják meg a saját zágrábi missalepéldányaikban a Patrona Hungariae metszetet, akkor példányaik csonkák. Ebben a műben utananézhetnek annak is, melyik variáns van a birtokukban. A Missale Zagrebiense, talán legfényesebb középkori nyomtatott missalénk, nagy karriert futott be egész Magyarországon. Csak néhány példányát említem: az esztergomi Bibliotheca Kuthassy- és Chereödy-missaléját, e két későreneszánsz minialással ékes kötetet [39]; a győri Székesegyházi Könyvtár példánya Oláh Miklóse volt [40]; az OSZK RMK III. 176. b. jelzetű példánya pedig, túlélve Esztergom 1543-as török ostromát és elését, utóbb Monoszloi András birtokába jutott (akinek bejegyzését még Hubay Ilona sem ismerte fel) [41]. Persze Zágrábba is kerülték Missale Strigoniense kötetek (például 1513-ban) [42]. A másik műből ma csak egy ismeretes: ez az 1505-ben megjelent Breviarium Zagrebiense (RMK III. 133.) [43]. Ezt is Velencében nyomtatták, de Pap János budai librarius költségén — hazai példányát Szabó Károly írta le a pesti ferenceseknél, ennek azóta nyoma veszett. Úgy látszik, Zágrábban sincs belőle; pedig ez volt az a Breviárium, amit 1535-ben újra ki akartak nyomtatni [44].

György topuszkói apát MR 354. jelzetű, befejezetlen missaléját csak jóval Lukács püspök halála után fejezték be, (a katalógus szerint is) Budán. Mestere a horvát művészettörténetírás másik nemzeti szentje, Julije Clović (Giulio Clovio) volt — ugyancsak a katalógus szerint. Hogy ez az attribúció mennyire téves, arról Balogh Jolán a minap épp e lap hasábjain írt hosszasan [45]. A missalét valóban Budán fejezték be, valamikor a húszas évek elején; miniatúra a Bakócz-monogrammista, akinek több művét is ismerjük ebből az időből, címeresleveleket és a Bakócz Graduálét. Erről ennyit; elolvasandó Balogh Jolán cikke: ott megtalálható a korábbi irodalom is. A Missale befejezése Bakócz Tamás unokaöccsének, Erdődi Simon zágrábi püspöknek a nevéhez fűződik; neki is vannak ötvöstárgyai a székesegyház kincstárában: egy címerével díszített füstölő a hozzávaló naviculával, a legtisztább reneszánsz stílusban (Kat. 38 és 40 M) — ezek sem tartoznak idehaza a legismertebb darabok közé. Simon püspöktől csak egy dolgot szeretnék itt közölni: pontifikális pecsétjét. Ezen a meglehetősen provinciális darabon egészen világosan felismerhető Bakócz Tamás második — valószínűleg Itáliában vésetett — pontifikális pecsétjének a hatása. (5. kép). A felvétel a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményében őrzött gipszmásolatról készült, s publikálták a Kutatócsoport pecsétkatalógusában [46]; azért kapott itt helyet mégis, mert eredetijét a Magyar Országos Levéltár átadta az Archiv Hrvatskének és jelenleg Zágrábban őrzik. Ezt például bizvást kiállíthatták volna; s véle a többi főpapi pecsétet is, ami biztosan ott van: Jakab püspökét (1345—1348) vagy Horváti Pál püspökét (1379—1386) (ezek is Budapestről kerültek Zágrábba) [47], vagy ami még esetleg ott lappang a káptalani levéltárban. Ezeket inkább lett volna értelme kiállítani, mint kiadott kincstár-inventáriumokat. A horvát érdekű pecsétkutatásnak jó kezdőlékést adott volna, ha meglátják ezt a lehetőséget. De más, ennél fontosabb dolgok is kimaradtak: a székesegyház reneszánsz stallumai. A Jagellokorból igen kevés reprezentatív templomi bútor maradt ránk; a két nyírbátori stallumsoron kívül jószerint csak



5. Erdődy Simon zágrábi püspök (1519—1543) pontifikális pecsétje (gipszmásolat). Eredeti nagyság: 67 × 48 mm

a zágrábi sorozat. E darabok kvalitása nem marad el a nyírbátorié mögött — a katalógusnak nem lett volna szabad lemondania róluk (ha már egyszer a székesegyház orgonáját is önálló katalógustételként — fotón — bemutatták). A magyar szakirodalomban számos tévhit kering a zágrábi stallumokról. A ma is létezők közül a szignáldatált háromüléses (Petrus sculptor et pictor, Nicolaus carpentarius; 1520) a Szent Imre-oltár tartozéka volt (erről is szól a felírata); mivel van egy hozzá igen hasonló, csak négy üléssel, magától értetődő volt, hogy ezt is a Szent Imre-oltár tartozékának vették [48]. Ehhez az oltárhoz azonban nem tartozott több, csak egy; az oltár 1521-ből való inventáriumában ezt olvashatjuk: „Item stallum bonum et novum ad tres personas, cum pulchro ciborio deaurato partim, in lateribus eiusdem stali sunt armaria a dextris duo a sinistris duo” [49]. A másik valahol másutt állt, ezek szerint. E stallumokat a magyar szakirodalom régóta emlegeti már, szívesen, hisz az egyik évszámos. Épp azért érthetetlen, hogy a legutóbbi reprezentatív reneszánsz összefoglalásunk szerzője miért írja azt, hogy a pad „az 1520-as években” készült [50]. Ugyanő, ugyanott, a szentélystallumok megrendelését Szegedi Lukács püspöknek tulajdonítja, szintén tévesen [51]. Ezt a hamis adatot Bárányné Oberschall Magda kodifikálta még 1937-ben [52], azóta azonban (idestova húsz esztendeje) Zlípszkyné Sternegg Mária megcáfolta [53]. A szentély stallumait Johannes de Marocha csináltatta 1507-ben, ez a pad fennmaradt felíratából is egyértelműen kide-



rül — helykímélés végett nem közlöm, sokszor kiadták már [54]. E stallumsor mestere ugyanaz a — Budán dolgozó — Ioannes Nicze Fiorentinus volt, aki az egri székesegyház stallumait is faragta [55]. Johannes de Marocha 1495-ben síremléket állíttatott testvérének, Blasiusnak (s egyben magának is) [56]; a Padovában végzett Blasius de Marocha volt az 1484-es Breviarium Zagrabienne szerkesztője [57]. A síremlék töredékét a Múzej Grada Zagreba őrzi — ezt is ki lehetett volna állítani —, valószínűleg valamelyik központi műhelyből került ez is Zágrábba, talán Esztergomból vagy Budáról. Bizonyára rokonuk Franciscus de Marocha királyi protonotárius, aki az 1480-as évektől egészen 1513-ig (főleg) Budán tartózkodik [58]. Thuz Osvátnak [59] és Szegedi Lukácsnak is volt Budán háza [60] — a kapcsolatok az ország fővárosával egészen természeteseek. De túl messzire kalandoztam — ennyi legyen is elég a zágrábi és a budai reneszánsz kapcsolataiból. Nem törekedtem a teljességre, kutatást sem végeztem: csak válogattam — egyéb dolgaim közben gyűlt — céduláim közül. Ha valaki tervszerűen kutat, akár ebből a katalógusból kiindulva, rövid idő alatt is igen messzire jut.

Az anyag, ami e kiállítás okán reflektorfénybe került, talán a magyar kutatást is figyelmezteti néhány tennivalóra. A készülő középkori síremlék-korpusz remélhetőleg tartalmazni fogja az itt említett zágrábi síremlékeket s azokat is, amelyekről nem volt szó. Az a néhány késő-gótikus faszbtor pedig — amelynek datálásával most nem vitatkozom — bele kell kerüljön a középkori Magyarország faszbtorászati és táblaképfestészeti emlékeit összegyűjtő korpuszba — mert a teljességhez hozzátartozik —, s bele kell kerüljenek az írásos emlétek is. Hadd idézzek, kedvesinálásképp a cédulázáshoz, még utoljára a zágrábi székesegyház Szent Háromság oltárának több szempontból igen izgalmas leírásából (1522 körül). „Item tabula bona habens superius inter ciboria tres ymagines, videlicet: Patris et filii crucifixi et columbe. Item interior

in tabula est ymago: Pietatis, habens ex qualibet sui parte ymaginem angeli circa brachia. Item a dextris ymaginis: Pietatis est ymago beate Anne matris Mariae, habens in uno brachio ymaginem beate virginis in alio brachio ymaginem pueri Salvatoris. Item a sinistris ymaginis: Pietatis est ymago sancti Gregorii pape ante quam est una parva ymago devote matronam. Item in pede tabule sunt tres ymagines prophetarum.” Ezzel az oltárral szemben egy háromülékes reneszánsz stallum állt [61].

Szímpla rendezési koncepció, következetlen katalógusszerkesztés, vegyes értékű leírások, vékonyka szellemi mondanivaló — sok jóindulattal is legalább ennyi a negatívum a *Riznica Zagrebačke Katedrale* kiállítás katalógusában. Néhány kéziratoss forrás idézése, sok jó fotó és — főképp —, hogy reflektorfénybe került egy sor tárgy újra, vagy épp először — ennyi a pozitívum. Persze — ezt hozzá kell tennem, sőt, ezzel kellett volna kezdenem — kész csoda, hogy a kiállítást s a katalógust ilyen képtelenül rövid idő (pár hónap) alatt egyáltalán tető alá tudták hozni. Ha innét nézzük, akkor az eredmény sokkal jobb. Ha pedig onnét nézzük, hogy — mondjuk — Magyarországon melyik egyházi kincstárnak volt ilyen kiállítása mostanában s kivált ilyen fényes katalógusa, akkor már irigykedhetünk is. Csak azt kívánhatjuk, hogy még sok hasonló tárgyú kiállítást rendezzenek Zágrábban. Van hozzá anyaguk.

Ezek tények. De sajnos tény az is, hogy aki tudományos igényrel nyúl ehhez a katalógushoz, nagyot csalódik. Annak pedig, aki magát a kiállítást nem láthatta, sohasem fogja pótolni azt a fantasztikus tárgyözönt, ami e sorok íróját Zágrábban hosszú időre sokkolta. Pedig a magyar művészettörténetírásnak — s ne maradjunk csupán a reneszánsznál — egy ilyen sokk legalább annyira kellene, ha nem jobban, mint egy jó katalógus.

Mikó Árpád

## JEGYZETEK

1 Balogh, Jolán: Ioannes Duknovich de Tragurio, in: *Acta Historiae Artium* 7(1960), 71.

2 Kruno Prijatelj: Ivan Duknović, Zagreb 1957, 32, 64–65. kép; Mirko Valentić: Kameni spomenici hrvatske XIII–XIX. stoljeća, Zagreb 1969, 31–36.

3 Vö. Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966, t. 1., 489–493, különösen 492/2.; R. Cordella: Un'opera inedita di Giovanni Dalmata a Norcia (Umbria): l'altare della „Madonna della palla”, in: *Acta Historiae Artium* 27(1981), 233–246.; R. Cordella: Aggiunta all'articolo „Un opera inedita di Giovanni Dalmata”, in: *Acta Historiae Artium* 28(1982), 263–264.

4 Andela Horvat: Između gotike i baroka, Zagreb 1975, 41–45.

5 Vö. Balogh Jolán: Die Kunst der Renaissance in Ungarn, in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, (kiállítási katalógus), Wien 1982, 97.

6 Horler Miklós: Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke, in: *Építés-Építészettudomány* 15(1983), 237–259.

7 Szeged története, t. 1. (A kezdetektől 1686-ig), szerk. Kristó Gyula, Szeged 1983, 480–481.

8 Péterfy, Carolus: Sacra concilia ecclesiae Romanocatholicae in regno Hungariae celebrata ab anno Christi MXVI usque ad annum MDXXXIV, t. 1, Posonii 1741, 11.

9 Erre a tévedésre Takács Imre volt szíves föl hívni a figyelmem; ugyancsak néki köszönhetem e recenzió szinte valamennyi pécsetekkel kapcsolatos adalékát.

10 Bándi Zsuzsanna: A Magyar Országos Levéltár Anjou-kori pecsétkiállítása, 1982. szept. 22-től. In: *Levéltári Közlemények* 53 (1982) 193. (nr. 90.)

11 Pray, Georgius: Syntagma historicum de sigillis, Budae 1805, tab. IV, fig. 2.; *Czobor Béla* ismertetése *Karl Lind* „Blätter für ältere Sphragistik (Wien 1878)” c. művéről, in: *Archeológiai Értesítő* 14(1880), 146, tab. XX, 2.

12 Zorislav Horvat: Izgradnja lađe zagrebačke katedrale, in: *Peristil* 23(1980), 67–98.

13 Művészet I. I.ajos király korában 1342–1382, (kiállítási katalógus), Budapest 1982, 102, 8. sz. (Kovács Éva közlése).

14 Pulszky Károly–Radács Jenő: Az ötvösség remekei a magyar történeti ötvösmű-kiállításon, Budapest s. a, t. 1, 15–16, 47–48, 83–84, t. 2, 83–84.

15 Beke László: Sodronyzománcos ötvösművek, Budapest 1980, 144–146.

16 Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek, Budapest 1929, 119–120.

17 Ivan Krstitelj Kraljić: Povjestni spomenici slob. kralj. grada Zagreba prijestolnice kraljevine Dalmatinsko-Hrvatsko-Slavonske, t. 11, Zagreb 1905, 267.

18 *Tkalčić* op. cit. t. 2, Zagreb 1895, 518.

19 *Tkalčić* op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 279–280.

20 *Tkalčić* op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 184.

21 Csapodi Csaba: A Janus Pannonius szöveggyűjtemény, Budapest 1981, 32–33, 49.

22 *Tkalčić* op. cit. t. 2, Zagreb 1895, 517–518.

23 *Tkalčić* op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 186. Megjegyzendő, hogy 1502-ben, az inventárium összeírásának évében Kálmáncsehi Domonkos már nem várdi, hanem erdélyi püspök; Kálmáncsehi távozásával, 1501-ben, Szathmári György került a várdi püspöki székbe. Meglehet, az itt említett breviáriumban is Szathmári-címer díszlett; Thuz Osvát végrendeletében néki is hagyatkozott: „gradarium unum et cuppam deauratam novam 1” (*Tkalčić* op. cit. t. 2, Zagreb 1895, 518.); s az új várdi püspök is közismert bibliofil volt (Hoffmann op. cit. 185–187.; Balogh Jolán: Varadinum — Várad vára, Budapest 1982, t. 1, 32, t. 2, 300.).

24 Szendrei Janka: A magyar középkor hangjegyes forrásai, Budapest 1981, 33–34, 65 (C 57), 166.

25 Hoffmann op. cit. 120–121.

26 Szendrei op. cit. 33, 65 (C 55), 166.

27 Josip Badalić: Incunabula quae in populari republica Croatia asservantur, Zagreb 1952, p. 78. és a mutatók.

28 Kemény József: Történelmi és irodalmi kalászatok, Pest 1861, 24.; vö. *Jakó Zsigmond*: A nagyenyedi Bethlen Kollégium könyvtárának kezdetei és első korszaka, in: *Jakó Zsigmond*: Könyv, írás, értelmiség, Bukarest 1977, 199. sqq.

29 Sajó, Géza–Soltész, Erzsébet: Catalogus incunabulorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur, I–II, Budapest 1970, nr. 828. — vö. Soltész Zoltánné: A Széchényi Könyvtár leg-szebb illuminált olaszországi ősnymtatványai, in: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* 1957, Budapest 1958, 131–132.

30 *Tkalčić*: op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 323.

31 Hoffmann op. cit. 144–152.

32 *Tkalčić* op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 187.

33 Borovszky Samu: Szegedi Baratin Lukács zágrábi püspök 1500–1510, in: *Századok* 34(1900), 831–834.; Kubinyi András:



A kincstári személyzet a 15. század második felében, in: Tanulmányok Budapest múltjából, t. 12, Budapest 1957, 31, 41/96–101.

34 *Bónis György*: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon, Budapest 1971, 232/69.

35 *Pulszky-Radisics* op. cit. t. 1, 47–48, 83–84.

36 *Balogh Jolán*: A művészet Mátyás király udvarában, Budapest 1966, t. 1, 353/1.

37 *Reizner János*: Szeged története, t. 4, Szeged 1900, 90–92.

38 *Hubay Ilona*: *Missalia Hungarica* – Régi magyar misekönyvek, Budapest 1938, 53–55, nr. 16.; tab. XIV–XV.

39 Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Inc. I. 143. XVI. és Inc.

Esztergom műemlékei, I. rész, összeállította *Genthon István*, Budapest 1948, 321–322 (Chereödi-missale), 322 (Kuthassy-missale).

40 Győr, Székesegyházi Könyvtár, R. V. 35. *Vásárhelyi Judit*: A győri Székesegyházi Könyvtár possessorai, 4. közlemény, in: Magyar Könyvszemle 96(1980), 337, 344.

41 *Hubay* op. cit. 55, nr. 16.

42 *Tkalčić* op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 211.

43 A Vatikáni Könyvtár csonka példányának xeroxmásolatát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi (RMK III. 133.). (Erre Soltesz Zoltánné volt szíves fölívni a figyelmem.)

44 *Vö. Tarnai Andor*: „A magyar nyelvet írni kezdik” – Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon, Budapest 1984, 175/142.

45 *Balogh Jolán*: Giulio Clovio Magyarországon, in: Művészettörténeti Értesítő 32(1984), 129–142.

46 *Bodor Imre*–*Fügedi Erik*–*Takács Imre*: A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Mű-

vészettörténeti Kutatócsoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján, Budapest 1984, 60, nr. 79, tab. XVII. (*Bodor Imre* közlése); vö. 9. jegyzet!

47 Op. cit. 47, nr. 43, tab. IX., 53, nr. 60, tab. XII. (*Takács Imre* közlései).

48 *Bárdányné Oberschall Magda*: A nyírbátori stallumok, Budapest 1937, 20–23.

49 *Tkalčić* op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 212.

50 A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig, szerk. *Aradi Nóra*, Budapest 1983, 169–170.

51 Op. cit. 169.

52 *Bárdányné* op. cit. 22.

53 *Zlinszky-Sternegg, Maria*: Renaissance Intarsien im alten Ungarn, Budapest 1966, 33–34.

54 *Ivan Kukuljević-Sakcinski*: Prvostolna crkva Zagrebačka, Zagreb 1856, 24.; *Tkalčić* op. cit. t. 3, Zagreb 1896, 261.

55 *Voit Pál*: Műhely a Via dei Servin, in: Művészettörténeti Értesítő 10(1961), 119–120, 129/42.; *Détsky Mihály*: Munkások és mesterek az egri vár építkezésein 1493 és 1596 között, in: Az egri múzeum évkönyve, t. 1, Eger 1963, 197.

56 *Andela Horvat* op. cit. 41.

57 *Veress Endre*: Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai, 1221–1864, Budapest 1941, 161–162.; *Mályusz Elemér*: Egyházi társadalom a középkori Magyarországon, Budapest 1971, 324.

58 *Bónis* op. cit. 360–361.

59 *Tkalčić* op. cit. t. 3, Zagreb 1896, 3.

60 *Tkalčić* op. cit. t. 3, Zagreb 1896, 20.; t. 11, Zagreb 1905, 306–307.; *Mályusz* op. cit. 163–164.

61 *Tkalčić* op. cit. t. 11, Zagreb 1905, 215.



A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója — Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1985. IV. 2. — Terjedelem: 12,50 (A/5) ív

86.14376 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Hazai György



## СОДЕРЖАНИЕ

### ОЧЕРКИ

ГЕРИЧ, ЙОЖЕФ:	Об условиях посвящения в короли Святого Иштвана .....	97
ТАКАЧ, ИМРЕ:	Рукопись Яноша Томко 1626-ого года о второй, позднегритической короне Иштвана Бочкаи .....	102
КОВАЧ, ЕВА:	„Лоретская корона” Иштвана Бочкаи .....	114

### ИССЛЕДОВАНИЯ

КОЛБА, ЮДИТ—ЛОВАГ ЖУЖА:	Памятники ювелирного искусства в сомбатхейской епархии .....	117
ФАРКАШ, АТТИЛА:	Баронные ювелирные изделия в провинциальных приходах эстергомской главной епархии .....	141
СИЛАДИ, АНДРАШ:	Сосуды для принащения Эрасумса Бергмана и Йоанна Шейднера из XVII-ого века .....	153

### ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ГРОТТЭ, АНДРАШ:	Попытка расшифровки нескольких венгерских ювелирных знаков .....	164
ШИНКО, КАТАЛИН:	Некоторые венгерские аллегории на тему — академия .....	166
ВАЛКО, АРИСТИД:	Художественные события в Кишмартоне в 1805-ом году .....	169
САТМАРИ, ГИЗЕЛЛА:	Ференц Диннерт скульптор и камнерез (1820—1891) .....	174

### ОБЗОР

<i>Гараш, Клара:</i> Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Veda Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava, 1983. 140 p. 4 LXV. цветными и 188 чёрно-белыми репродукциями .....	178
<i>Керны, Тёрезия:</i> Katarina Biathová: Maliarske prejavy stredovekéhoho Liptova. Tatran. Bratislava 1983. 228 p. 175 репродукций .....	187
<i>Мико, Арпад:</i> Ríznica Zagrebačke Katedrale. Zagreb, Muzejski prostor, 1983. (каталог выставки) .....	189



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

GERICS, JÓZSEF:	Sur les circonstances du couronnement de Saint Étienne comme roi ....	97
TAKÁCS, IMRE:	Manuscrit de János Tomkó de l'année 1626 sur la deuxième, gothique tardive couronne d'István Bocskai .....	102
KOVÁCS, ÉVA:	„La couronne de Lorette” d'István Bocskai .....	114

### RECHERCHES

KOLBA, JUDIT—LOVAG, ZSUZSA:	Les monuments de l'orfèvrerie du diocèse de Szombathely .....	117
FARKAS, ATTILA:	Pièces d'orfèvrerie baroques dans les paroisses provinciales de l'archidiocèse d'Esztergom .....	141
SZILÁGYI, ANDRÁS:	Coupes du 17 <sup>e</sup> siècle, oeuvres d'Erasmus Bergmann et de Johann Weidner .....	153

### DOCUMENTATION

GROTTE, ANDRÁS:	Tentative de dénouer quelques poinçons en Hongrie .....	164
VALKÓ, ARISZTID:	Événements artistiques à Kismarton en 1805 .....	166
SINKÓ, KATALIN:	Quelques allégories d'académie hongroise .....	169
SZATMÁRI, GIZELLA:	Le sculpteur et tailleur de pierre Ferenc Dinnert (1920—1894) .....	174

### REVUE DE LIVRES

<i>Garas, Klára:</i> Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Veda Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava, 1983. 140 p. LXV. avec des tableaux en couleurs et 188 en blanc et noir, munis des résumés russe et allemand .....	178
<i>Kerny, Terézia:</i> Katarína Biathová: Maliarske prejavy stredovekého Liptova. Tatran, Bratislava 1983. 228 p. 175 tableaux .....	187
<i>Mikó, Árpád:</i> Ríznica Zagrebačke Katedrale. Zagreb, Muzejski prostor 1983. (catalogue d'exposition) .....	189





# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1984 • XXXIII. ÉVF. 4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1984/3.

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,  
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

JÁVOR ANNA:	Kracker Bécsben. 1719—1744/46 .....	197
BUZÁSI ENIKŐ:	A barátság-motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben .....	212

### KUTATÁS

	GARAS KLÁRA HATVANÖT ÉVES.	
	Bibliográfia .....	237
NAGYMIHÁLYI GÉZA:	Ikonosztázion töredékek Északkelet-Magyarországon .....	241
BOROS LÁSZLÓ:	A zicsi templom festményei: Bücher Xaver Ferenc művei 1786-ból ....	248
MOJZER MIKLÓS:	Franz Anton Hillebrandt második (elpusztult) terve az esztergomi primási székhelyhez .....	255
NEMES MÁRTA:	Magyarország első panoptikonja: a budapest-óbudai selyemgombolyító manufaktúra .....	261
SCHÖNER ALFRÉD:	A Pokol Traktátusa. Miniátúra-sorozat a nagykanizsai héber nyelvű kéz- íratos könyvben a 18. század végéről .....	271

### SZEMLE

<i>Végh János</i> ; Anton C. Glatz: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej galérie. Fontes 1. Bratislava 1983 .....	279
<i>Feld István</i> ; G. Sándor Mária: Reneszánsz Baranyában. Akadémiai Kiadó, Budapest 1984. 192 lap, 127 kép .....	283



## KRACKER BÉCSBEN

1719—1744/46

„*Martius 1719*”. 3-án kelt a bejegyzés a bécsi Szent Mihály plébánia anyakönyvében „Kracker Joannes Lucas ex Præ Doß Josephus Kracker et Catherina ejus Consta” megkereszteléséről. [1] Két évvel később született tehát, mint ahogyan azt saját maga és általa az egri hagyomány számon tartotta, majd siremlékén megörökítette. Gyakori az efféle tévesztés a 18. században és bizonyára nem kizárólag képzőművészekre jellemző. Távol-ságok, idős kor, iszákosság sem szükséges előfeltétel; talán nem is célzatosan öregítik magukat, környezetük nagyobb megbecsülésére számítva, a mesterek. Csupán a Kracker-családból két példa: a festő nagyapja, a szobrász Tobias (II.) 1658-tól 1736-ig Bécsben élt le nyolcvanegy (!) évet, leánya, Maria Theresia pedig, aki Znaimban született 1750. szeptember 5-én, negyvenöt éves korában halt meg Egerben 1797. szeptember 6-án. [2]

A bécsi anyakönyvi bejegyzés másik fontos információja igazolja a művészettörténet korábbi feltételezését, miszerint a festő keresztapja nem lehetett más, mint „Perillus: Dös Joannes Lucas Hildebrandt Architecta Caesarius”, aki, mint ismeretes, a szülők házassági tanúja volt 1717. augusztus 3-án (!) a Stephansdómban. [3] Hildebrandt és Joseph Kracker barátsága, munkakapcsolata nagy jelentőségű a bécsi szobrászdinasztia történetében. Minthogy ez utóbbi az újabb szakirodalomban művekkel lényegesen bővült, miközben éppen a festő-Krackerrel való családi kapcsolatra vonatkozólag merült fel ismét kétely, hasznosnak látszik összegezni a többnyire már ismert adatokat.

Az ős-Kracker, Tobias, „Bildhauer von Jorgenthall aus Behmen” 1650. november 20-án vezeti a St. Stephan oltára elé Eva Frühwirth-et, aki „eines Schusters Tochter” és húga Johann Frühwirth, szintén dinasztia-alapító szobrásznak. [4] Tizenöt éves házasságuk alatt nyolc gyermekük született. Két fiából szobrászt nevelt Tobias Kracker, állítólag Balthasar Permoser is tanult nála. Művészi képességeiről, elismert tekintélye mellett egy fennmaradt műve tanúskodik: a bécsi Schottenkirche homlokzati Mária-szobra — tömörszerű, frontális, „17. századias” súlyos figura —, amelyre a templom két mellékoltárával együtt 1651-ben szerződött. [5] 1665. február 6-án meghal harmincéves felesége, pár hétre rá újszülött kislányuk, Eva. A „bürgerliche Bildhauer” ekkor már háztulajdonos „auf der Laimgarbe”, korábban egyszer „Hofbildhauer” címen is említik. Ő maga alig egy hónappal felesége távozása után halt meg 1665. március 10-én, negyvenéves korában. Az 1690-ből, 1691-ből való, csecsemők haláláról szóló adatok unokáira vonatkoznak, míg közelebből nem ismert rokon lesz egy 1692-ben kelt, tanúként Johann Frühwirth által szignált „Raithandler Bericht” aláírója, „Martha Krackher geb. Pockin”. A Schottenkirche belső kiképzése által reprezentált, az 1700 előtti Bécs egyházi művészetében valószínűleg tipikus Frühwirth—Pocky—Kracker-kapcsolatot tehát családi kötöttségek is erősítették. 1677-ben Tobias Kracker Margaretha lánya Matthias Roth szobrászhoz ment feleségül, szintén Frühwirth tanúskodása mellett. [6]

Adam Kracker (1653—1694) 1679-től a Grabenen felállított pestisemlék szobrásza. A Pestsäule szakirodalmi el is különítette keze munkáját a társak, Matthias Gunst,

Frühwirth és Ignaz Bendl műveitől, jöllehet az egységes tervek nyomán készülő dekoráció elemei — így Adam Kracker két nagy anyala is — minél inkább igazodni igyekeztek a strudeli programhoz. Domenico Martinelli tervei szerint készített el hat kővázát a robbani Liechtenstein kerti palota számára 1693-ban. 1688-ban, egyetlen fia halálakor státusa „bürgerl. Bildhauer in Goldberg in der Johannesgasse”. [7] 1695-ben özvegye, Helene házasságot köt Johannes Stanetti sziléziai származású szobrásszal. Ez a házasság is gyermektelen maradt, de a Kracker-szobrászhagyományt eredményesen fölállító művész — szintén a Graben-csoport, majd Hildebrandt körének a Strudel-akadémián is respektált tagja, egy másik Szentháromság-émlék-típus, a háromszlopos elindítója — nagy műhelyt foglalkoztatott, tanítványai közé sorolják Christoph Madert és Jacob Schletterert. Segéde és unokaöccse, Anton Stanetti révén tudását „Modelly, Riß und Bildhauer-Werkzeug” formájában, végrendeletileg visszaszármaztatta szülőföldjére, hogy az végül egy újabb fordulóval Anton fivére, Dionysius által az alsó-magyarországi bányavárosok szobrászatában jelentkezők ismét, kitűnő, monumentális, a donneri irányhoz illeszkedő művekkel a 18. század derekán. [8]

Adam öccse, a második Tobias Kracker hosszú élete során anyagilag talán kissé szétzilálódott, művészi és megbírói kapcsolatok tekintetében azonban sokat nyert a család. 1683. február 28-án Euphrosina Rauch, „Zinngießers Tochter” lesz a felesége, aki egy év múlva, fiúk, Joseph születését követően meghal. Végrendeletében száz aranyat hagy gyermekére a tizenkilenc éves anya. Tobias Kracker 1684. június 4-én újra nősül, a menyasszony szobrász lánya és szobrász özvegye, Christina Barth, született Keller. A tanú, mint az első esküvőn, Johann Frühwirth és itt Matthias Gunst. A második házasságból 1711-ig számos gyermeke született, főleg lányok, közülük az egyiket 1713-ban festőhöz, Wolfgang Leonard Keltz özvegyemberhez adják férjhez. A felnőtt kort megért másik fia, a Frainban született legifjabb Tobias (III.) 1734-ben „Universitätsbildhauer”, de csak jelentéktelen munkáiról tudunk. [9]

Tobias (II.) Kracker Johann Bernhard Fischer von Erlach építkezéseinél, mint a császári építész „jobb-keze” kezdte pályafutását: 1694-ben Brünmben felállította annak Parnasszus-kútját. A fraini (Vranov nad Dyje) Althan-kastély „ösgalériáját” Kracker szobraiként és a Strudel-féle Habsburg-sorozat meglepő módon historizáló átköltéseként elemzik. Diadalkapuk, majd I. Lipót Castrum Dolorisa modelljének kivitelezője; 1712-ben már Hildebrandt számára készíti el I. József szarkofágját. Ezt az újabb munkakapcsolatot ruházta át fiára, Joseph Krackerre, akivel együtt szerepel neve 1722-ben a salzburgi Mirabell kastély szobrászati díszítésekor. Első-születőjé túlélve, 1736. február 5-én halt meg mint „bürgerl. Bildhauer in bürgerspitall”. [10]

Az 1683. december 6-án született Joseph Kracker felnőtt életéről első ismert adat házasságkötéséé Catharina Wilddel, „Schul(?)meister zu Orth Rogendorf” lányával. Hildebrandt mellett „Franz Jankl Maurermeister” tanúskodott a frigynél, aki Jänggl-lel, Franz Anton Pilgram építőmester nagybátyjával azonos. [11] Első gyermekük





1. Johann Lucas Kracker: Fej- és kéztanulmány. Vöröskrétarajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum

Johann Lucas. 1721-ben leányukat Christina Theresia névre keresztelik a Szent Mihály plébánián; a következő évben született Josephus Nikolaus öt éves korában meghal. 1724-ben Maria Anna Theresia Krackerint tartja keresztvíz alá ugyanitt „D. Maria Theresia Hürzogin a d. Antonio”. Egy 1722-es, majd 1728-as adatból tudjuk, hogy a család „im blauen haus” lakik bérlőként „bei St. Theobald”, abban a Laimgrube elővárosban, ahol még az első Kracker megvetette a lábát. Itt ekkor még nem működött plébánia, innen a Michaelskirche illetékessége. 1727-ben Johann Leopold Maron polgári festővel együtt szerepel tanúként Joseph Kracker aláírása Cornelius Du Meulen „akad. Historienmaler” házassági szerződésén; saját, 1733. szeptember 16-án kelt végrendeletén is francia név, Martin Tondreville olvasható „comme témoin”. [12]

Joseph Kracker szobrászi életművét eddig legteljesebben Friedberg Aspetsberger állította össze, jelentős korai munkája, a linzi Deutschordenskirche homlokzati szobordísz (1721) közlése kapcsán. A Hildebrandt tervei szerint, Johann Michael Prunner által épített templom és rendház szobrai bonyolult ikonográfiai együttest, festőien mozgalmas, lapidárisan hangsúlyos, nagy hatású dekorációt alkotnak. Esetleg további, bécsi monumentális épületszobrászi munkák meghatározásához nyújtana kiindulópontot. [13] A Hildebrandt-paloták másodrangú feladatai, a vázák, trumeau-k, címerek, kandallók faragása mellett jelentékeny nagyszobrászi gyakorlatot feltételez Joseph Kracker utolsó műve, a Pilgram által épített rieggersburgi Khevenhüller-kastély kitűnő homlokzati szobordísz (1733) is. [14] Joseph Kracker 1733. október 4-én halt meg. Végrendeletében megemlékezett apjáról, Eva Gelbin nevű kedves húgáról, azaz Keltz festő özvegyéről. Általános örököse felesége, Catharina, három gyermekük jövőjéről pedig gondnok kijelölése útján intézkedik. Ez a „Gerhab” komája, Nikolaus Hofecker, a második — meghalt — fiú keresztapja, aki a gyermekek nagykorúságáig örökségüket, az összesen

százhetven guldent és a rájuk hagyott ékszert, ezüstnemtűt kezelni, és „die Gerechtschaft auf sich nehmen und meinen Kind in der Furcht Gottes erziehen” tartozik. A haláloset után nem sokkal átköltözik a család a közeli Getreidemarkton álló két „Freihaus”, azaz városi tulajdonú bérház egyikébe. 1735. január 30-án innen köt házasságot az özvegy Anna Catharina Krackerin Josephus Perdtl szobrasszal. Ő minden bizonnyal azonos azzal a Joseph Pendl-lel, aki a bécsi Erzsébet-apácák Pilgram-tervezte főoltárát kivitelezte 1748-ban, s Voit Pál szerint valószínű, hogy közreműködött más, Jänggl-Pilgram-féle vállalkozásnál is. Özvegye, Johann Lucas Kracker anyja hetvenöt éves korában, 1762. április 9-én halt meg Bécsben. [15]

„Nahmen-Register ... 1733 bis 1736”. Az 1726-ban újból megnyitott bécsi császári és királyi képzőművészeti akadémia anyakönyvének harmadik névsorában, az 1733-as évszám alatt szerepel először „Kracker Joan: ein Wiener bildhauers Sohn, L(ogiert): im freyhaus auf dem getraidmarkt, z(eichnet): e(ingetragen): den 18 gbris” neve. [16] A tizennégy és fél éves fiú „beiskolázása” minden bizonnyal apja terveivel egyezően, családi döntés alapján történt. Nem kizárt, hogy ekkor még őt is szobrászi pályára szánták, s csak hónapok, esetleg évek elteltével kötelezte el magát a festészeti tanulmányok mellett. A kezdők oktatása az akadémián ugyanis jóformán differenciálatlan, Christian Prister és a rézmetszés-tanár Gustav Adolf Müller évtizedes működése folytán sokáig nem is változik; csupán az építész-növendékek kapnak némi speciális képzést.

Az oktatás alapja, mint az újkori európai akadémiákon általában, a rajz volt. A kezdők másolás útján sajátíthatták el az emberi alakrajz, illetve a geometria alapjait. Az akadémiák készleteket tartottak olyan metszeteiből, rajzokból, amelyek az emberi arc, test részleteit ábrázolták, és eredetileg élő modell után rajzolt előképről készültek. Az igazgató Jacob van Schuppen számos ilyen munkát beszerzett Franciaországban, és maga is rajzolt fejet, fület, kezet, lábat pedagógiai célokra. A halála után fölvetett leltárban ládaszám szerepelnek a hasonló művek, és még a század utolsó évtizedeiben is Schuppen ábráit tartják az „Anfängerklasse” tantermeinek falán. Ez a példatár az évek során adományok és növendék-rajzok által egyre bővült, míg minden bizonnyal már kezdetben beleolvadt az a gyűjtemény, amelyet még az Akadémia jogelődje számára szerzett be annak alapító-igazgatója, Peter von Strudel Itáliában. Az antik szobormásolatok és gipszek mellett ma is megvan az a huszonnégy, élő modell után készült, mivesen kidolgozott női aktrajz, amely Karl Loth velencei iskolájából került Bécsbe, s a nőalakok szinte kizárólagos modelljeül szolgált több nemzedéken át.

Az akadémiai oktatás gyakorlatát főként leírásokból és néhány hozzájuk társítható műalkotásból ismerjük. [17] Segítségükkel Kracker rajzai közül párat tanulmányai első időszakába sorolhatunk. A *Fej- és kéztanulmány* egy jobb profilból, kissé alulnézetből ábrázolt, felemelt karú fiatal férfi arcának és három változatban fölvező kézmozdulatának könnyedén satírozott vöröskrétarajza. A kompozíciós igény nélkül papírra vetett négy rajz láthatóan nem beállított modell után készült, a kroki-szerű gyors mozgástanulmányok pedig nem szerepeltek az akadémiai tantervben. A műfaj, ti. a részlettanulmány és a technika Schuppen szemléltető „Naturstudium”-aira utal; a forrásokban felsorolt testrész-tanulmányok közül öt napjainkig is megőrződött. [18] A „franciás”, puha, festői krétarajzok és a Schuppen-féle mintalapok világába vezet Kracker egyetlen régóta ismert rajza, az utólag befejezett műként szignált berlini *Bacchánus nő feje* szénrel, Kracker tollal megerősített névalírásával és a korrigáló tanár alig kivehető írásos utasításaival. A téma a festő-direktor igyekvően „természethű” mitológiai és fantázia-képeire utal, beleillik a puttók, faunok, tritonok anatómiaiailag „hibátlan” sorába. Az arc típusának, a finom modellálás technikájának, a háttérbe vesző haj- és szőlfürtök vázlatosságának megfelelője ismerhető fel Schuppen egyik Női fej, illetve Fiatalember feje tárgyú





2. Johann Lucas Kracker: Bacchánssnö feje. Szénrajz, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett





3. Johann Lucas Kracker: Szerzetes félalakja. Vörös-kréta-rajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum

krétarajzán. Ugyanitt visszatérő modorosságok átvétele is megfigyelhető a szemhéj, az orr fölötti ránc és a nyitott ajkak erős, hullámzó vonalainál. [19] A harmadik, vörös-kréta-rajz — ismét a szegedi gyűjteményből — inkább csak anyaga révén kapcsolódik a megelőző kettőhöz: A szemét égneek emelő *Szerzetes félalakjához* hasonlatos figurák Troger és tanítványai körében is előfordulnak, a motívum az itáliai barokk közhelykincséből származhat. A párhuzamos vonalkázás, az összerosódó háttér pedig a franciás kréta-technika tanult módszerétől vezet egészen Troger lavírozásfinomságú ceruza-árnyékolásának rutinjához. Valószínűleg ennek gyakorlása volt itt a cél. [20]

Az alakrajz-stúdiumokból két lapot őrzött meg Kracker gyűjteménye. Tollrajz mindkettő, részben kiradirozott ceruzanyomokon. Éppen technikájuk, illetve dekoratív részletek segítségével képpé komponált jellegük révén nem valószínű, hogy élő modell után készült volna a két *Ülő férfiakt*. Előképpül akár az Akadémia strudeli korszakában beszerzett mintakészlet 16–17. századi olasz — akadémiai — lapjai, akár az 1730-as években oktató céllal, természet után rajzolt, gyakran metszetben sokszorosított aktok szolgálhattak; esetleg Kracker saját előtanulmánya. [21]

Élő modelltől mindig szénnel vagy krétával dolgoztak: ilyen Josef Anton von Prenner 1733-ból jelzett nagyméretű *Férfiaktja* a bécsi Akadémia gyűjteményében, talán kiadványa, a „Theatrum artis pictoriae” (1728–1733) számára és a nürnbergi Georg Martin Preisleré 1731-ből az Albertinában iskolai használatra, esetleg szintén tankönyv előkészületeként. Az augsburgi Akadémiát Johann Bergmüller látta el mintarajzokkal, budapesti mozdulattanulmányai ismét elméleti traktátushoz kapcsolódnak. A bécsi rézmetsző akadémián azután Jakob Schmutzer rajzait másolták. „Tanítványi” aktokból is fennmaradt néhány, és a publikálatlan rajzgyűjteményekben végzett módszeres feltáró munka bizonyára bővítene még ezek egyselőre esetleges sorát. A bécsi Akadémia gyűjteményében található Wilhelm Seitel fekete kréta aktrajza 1736-ból; kortársának, Friedrich Gedonak még a 18. század folyamán az Akadémiára visszajutott stúdiumai között 55 egész alak volt. A prágai Nemzeti Galéria Grafikai Gyűjteményében egy azonosítatlan

közép-európai mester aprólékosan satírozott vörös-kréta-rajza, továbbá a nürnbergi, úgynevezett Troger-vázlat-könyv három lapja sorolható még a Kracker-generáció „akadémiai” közé. Paul Troger aktrajzai kérdések, újabban egyenesen kizárják ezt a műfajt életművéből. Elméletileg mindenesetre lehetetlen, hogy a festő ne foglalkozott volna ilyesmivel; a berlini vörös-kréta *Ülő férfiakt* és a drezdai szénrajz legalábbis beleillik a Troger által, tudjuk, „frekventált” bécsi akadémia gyakorlatába. [22]

Kracker is eljutott az élő modellig, erről adat szól a későbbiekben. Két *Ülő férfiakt*-tollrajza viszont amellett, hogy mint másolat, a felsorolt példák tanulságát erősítve dokumentálja a modellálítási konvenciókat, grafikai próbálkozás, „Strichttechnische Übung” gyanánt is értékelhető. Az egyik szaggatott körvonalrajz, módosra a „hevenyészett” Troger-vázlatok, éppúgy az Unterberger-képekhez készült első ötletek vonalvezetésével rokon. A másik férfialak gondos, merev, párhuzamos és keresztezett vonalkázással árnyékol, amely hagyományos akadémiai technika, mindenkor kapcsolódik a rézmetszet és -karc műfajához, és ennek révén Troger életművében különös jelentőségre tett szert.

Természetszerűleg grafikus jellegű a *Mária születése*-lap kivitele, amely egyben a lerajzolás-iskola legmagasabb fokát, a kompozíciós tanulmányokat képviseli. Ez a csak részben kidolgozott tollrajz Carlo Maratta metszete után készült. [23] Az átvétel pontos, és az előtér csoportja, három szolgáló az újszülöttel jól elhelyezett, biztos körvonalú, és a belső árnyékolás értelmes másolása által térbeliséget, tömeget is sikerrel érzékeltet. A jobboldali háttér a fekvő Szent Anna és a baba alakjával függőleges párhuzamosok fátyla segítségével próbál távolságot tartani, a jobb alsó sarok és a baloldal egy része pedig nincsen tollal megrajzolva. Itt halvány ceruzavonalak vallanak a másolási metódusról. Különösképpen változik az anyag a lap bal felső sarkában: a profilból ábrázolt kontyos nő feje, valamint a függőnnyel elválasztott helyiség boltíve feketével, míg a tollrajz egésze barna tintával készült. Kidolgozottságának foka, akadozó lendülete és vonalkázás-technikája révén közelálló társa a Maratta-lerajzolásnak az a sötétbarna tollrajz, amely egy koponya előtt feszületet inádó fiatal *Szerzetes szentet* ábrázol, szélesen elterülő drapériákkal. Talán nagyobb Szent



4. Johann Lucas Kracker: *Ülő férfiakt*. Tollrajz, Szeged Móra Ferenc Múzeum





5. Johann Lucas Kracker: Ülő férfiak. Tollrajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum

Domonkos-kompozícióból kiemelt másolat, amely jellemzően belülről kifelé fejlesztett; még a téma — a figura — egészéig sem jutott el a felvázolásban.[24]

„1738. Dezember.” „Den 16<sup>ten</sup> dito Johannes Kracker ... ist zur Zeit ... bey Herrn Herzog in der Josephstadt bey den 12 abosteln in der Lehre.” A még Schuppen által 1738-ban elkezdett akadémiai névkönyv, amelynek redukált lényege a másik, a nagy „Nahmen-Register”-ben is olvasható, jegyzi eképpen Kracker újbóli beiratkozásának körülményeit.[25] Ugyan sem a többszöri bejegyzés ténye, sem az újabb tanítómester felbukkanása nem utal egyértelműen arra, hogy Kracker egy időre kimaradt volna az Akadémiáról, mégis, feltételezhető, hogy a saját maga által utóbb hangoztatott tizenegy akadémiai évet — tehát 1733-tól 1744-ig — nem

egyvégtében és nem egyforma intenzitással abszolválta a festő. A külső mesternél való elhelyezkedés szokás volt, és nem ütközött az Akadémián többnyire este zajló foglalkozások rendjével. Tudjuk, Maulbertsch Peter van Roy-nál, Franz Xaver Karl Palko Antonio Galli Bibienánál, vagy például a würzburgi Johann Georg Urlaub Pietro Bencovichnál tanult az akadémia mellett.[26]

Anton Herzog festőhöz szintén családi elhatározás irányíthatta Krackert, mégpedig akár évekkel a bejegyzést megelőzőleg. Herzog ugyanis rokon volt: az elhunyt szobrász komája, Johann fiatalabbik húgának keresztapja. Ez lehetett a kiválasztás fő szempontja, hiszen Joseph Kracker annak idején más festőkkel is kapcsolatban állt. (Sógora, Keltz piktor ugyan már rég halott, Cornelius Du Meulentről érdemben semmit nem tudni, az 1727-es ügyiraton Joseph Krackerral együtt szereplő





6. Johann Lucas Kracker Carlo Maratta után: Mária születése. Tollrajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum

Johann Leopold Maron viszont kitűnő festőt nevelt fia, Anton személyében.) A biztos megélhetésen, koszt-kvartélyon kívül egy valamit nyújthatott Herzog a festőtanoncoknak, amit az Akadémia nem, és ez a freskófestés lehetősége volt.

Anton Herzog a Svábföldről érkezett Bécsbe az 1710-es években. Jó másodrangú képviselője a század közepéig túlélő „klasszikus”, italianizáló későbarokk bécsi festészetnek, aki, mint újabban Manfred Koller kimutatta, az olaszok, Strudel és Altomonte mellett — mögött — kisebb munkákkal részt vett a Hildebrand-féle vállalkozásokban. E minőségében kollégája is Joseph Kracker szobrásznak; a festők közül kapcsolata Franz Werner Tamm-mal és Johann Georg Schmidttel ismert. A legfrissebb pályaképhez néhány kiegészítés: a már házasságkötésekor, 1717-ben józsefvárosi illetőségű festő a következő évben a Mariahilf lakója, ugyanis a Szent Mihály plébánián anyakönyvezték első fiát, aki 1719-ben meghalt „beim golden haus in Mariahilf.” Bécsi, sonntagsbergi és passauai oltárképek, továbbá 1728-as beiratkozását követően az akadémiai jogok megszerzése után 1731-ben a jaromeritz-i Questenberg-kastélyba hívják a díszterem freskójának befejezésére. 1734-ből nagy munkája a bécsi jezsuita egyetem könyvtártermének mennyezet-freskója, a négy fakultás dagályos allegóriáinak pozzói elvű felsorakoztatása. Herzog itt nem boldogulhatott segédek nélkül, talán ez az évszám jelzi Kracker inasévének kezdetét. A harmincas évek második felében azután nagy számban és meglepő távolságokra szállt oltárképeket, így 1737-ben Magyarországra, a vukovári uradalomhoz tartozó Tordinze plébániatemplomának „die Aller-

heiligste Dreifaltigkeit und unbefleckte Empfängnis der Mutter Gottes Mariae”-képet 25 forintért. [27]

Csupán tárgya révén idézi a dél-csehországi Rečič-Kardas Keresztelő Szent János plébániatemploma számára 1735-ben készített főoltárképet Herzog két, a bécsi Képzőművészeti Akadémia rajzgyűjteményében őrzött, szignált, lavírozott tollrajza. Az oválisba komponált kis vázlatok — Keresztelő Szent János életéből vett két különböző jelenet — párdarab-képekhez készült első elgondolások, esetleg témaválasztó variációk. *Keresztelő Szent János prédikációja* tájban, fa alatt ülő, fekvő, távolba vesző hallgatósággal, baloldalt elől főszereplő jelentőségű repoussoir-nőalakkal; párján *A Keresztelő a fogságban* — rácsos ablakú tömlőben ülve, két férfit — tanít. Lendületes, nagyfigurás rajzok, a német Loth-tanítványok módjára erősen festőiek, a kompozíció telítettsége és az előtér figuráinak túlhangsúlyozott, színpadias fellépése pedig egyenesen 17. századi asszociációkat kelt. Mindkét lap hátoldalán egy-egy építészeti dekoráció-részlet: látszatarchitektúra előtanulmánya vagy ötletadás a kvadratura-festőnek. [28] 1740. március 17-én meghal „Anton Herzog, 48 Jahre, akademischer Maler bei den zwölf Aposteln in der Wassersucht”, — növendéke, Kracker pedig új társakat, példaképeket keres az Akadémián.

„Nach dem Modell Jahren 1739 im Martio folgende um die ... Praemia gezeichnet”: az 1734 óta évente meghirdetett, két kisebb díjért folyó vetélkedés jegyzőkönyvében az „N” jelnél következik Joannes Kracker



7. Johann Lucas Kracker: Szerzetesszent feszülettel. Tollrajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum





8. Anton Herzog: *Keresztelő Szent János prédikációja.*  
Lavírozott tollrajz, Bécs, Akademie der bildenden Künste,  
Kupferstichkabinett

neve, egyetlen szavazat nélkül.[29] Ez a pályázat az első akadémiai fellépése Franciscus (Antonius) Palckonak is, eredménytelenül. „Futottak még”: Joannes Boyack, a később a piaristák által Magyarországon is szívesen foglalkoztatott freskó- és oltárképfestő Boroszlóbból, a kezdetektől akadémista Troger-társ, építészeti babérokat már korábban learatott Sebastianus Rosenstingl és a würzburgi Georgius Urlaub. Az első díjat kilenc szavazattal a már tapasztalt Jacobus Zeiller nyeri, mögötte második hattal a bayreuthi udvari festő, Georgius Glaser. Az ő neve, bár 1741-ben nagydíjat nyer Egyiptomi József-képével, ugyanúgy jelentéktelen maradt, mint a szintén sikeres Andreas Mülleré, aki 1742-ben Mildorferrel konkurrál, vagy Antonius Schunko, többszörösen díjazott és 1752-ben akadémiai taggá választott cseh festő. Ez utóbbi művész már az 1740-es protokollumban jelentkezik, amikor a portréfestő Carolus Auerbachot egy szavazattal megelőzve Josephus Schell nyeri a rajzpályázat első díját. Az egyetlen szavazatra sem érdemesült kollégák között itt nemcsak Kracker, hanem az Akadémián rövidesen elismert Antonius Maulbertsch neve is szerepel.

Míg a festészeti díjak kiírásáról, nyerteseiről a korabeli sajtó is beszámolt és rendszerezve közli ezeket Weinkopf könyve 1783-ban, a közbülső rajzpályázatok kéziratos névsorait csak 1974-ben „fedezték fel”, s elemezték Maulbertsch szempontjából.[30] Azonosítható művek híján ma is meg kell elégednünk azzal, hogy ismerjük a feladat jellegét, ti. „Zeichnung nach dem öffentlich aufgestellten Modell” és a vállalkozó növendékek listáit az eredménnyel. A Kracker részvétele miatt most kiemelt két évfárat névsorait, majd az elkövetkezendő néhány esztendő újonnan beiratkozóit áttekintve megállapítható, hogy jó néhány korábban vagy utóbb Troger körébe tartozó, esetleg csak művei alapján ide sorolt festő dolgozott ezidőt az Akadémián. Tudjuk, Troger csak 1751-ben kapott professzori katedrát — híveinek egy

része ekkorra már befejezte tanulmányait, sőt, a két Palko és Kracker Bécset is elhagyta. Honnan mégis az a közös vonás, ami egy iskolára vall Innsbrucktól Lembergig, Drezdától Varannóig, és a rajz műfajában csapódott le leginkább zavarba ejtően?

„Troger Paul, Tyrolev ... 730” bejegyzés már az akadémia beiratkozási anyakönyvének első névsorában (1726—1730) felbukkan. Ugyanitt 1742-ben mint „Histori-Mahler”, 1745-ben és 1747-ben azután a kiváltságos, első rangú festők, illetőleg az akadémiai tagságra jelöltek listáján szerepel a neve. Nem előzmény nélküli tehát az 1751-es professzori kinevezés, majd 1754-ben rektorrá és „rendes taggá” történt megválasztása az Akadémián. A csupán kiragadott korai adatok fölemlegetése annyiban időszerű, hogy jóllehet Franz Windisch-Graetz már az 1963-as Troger-kiállítás katalógusában közölt belőlük — nála 1728 az első beiratkozási dátum —, ugyanez a kiadvány, majd a nagymonográfia és a festő újabb irodalma teljesen figyelmen kívül hagyta azokat, váratlan berobbanásként értékelve a mester 1745—54 között elnyert pozícióit.[31] Holott az előzmény, ti. a hallgatóként való beiratkozás szükséges feltétele volt a későbbi címeknek, sőt, a szabad működésnek, segédek foglalkoztatásának, az önálló művészlétnek egyáltalán. Nem bújhattak ki az akadémiai statutumokban foglalt kötöttségek alól a tirolai művészek sem: nemcsak a már „kész festő” Josef Ignaz Mildorfer — 1739-ben —, hanem „vén fejjel” Michelangelo Unterberger is jónak látta beiratkozni — 1737 —, majd a pályázatok sikerei útján avanszáltak az akadémikus rangig, a tanári, utóbbi a rektori posztig. Az akadémia 1726—30 között beírt „első generációs” diákjainak terjedelmes névsora az ismerős nevekkal arról vall, hogy a VI. Károly-Jacob van Schuppen-féle szabályzat értelmében, saját helyzetüket jól felfogva igyekeztek a már „praktizáló” művészek az Akadémia védő-



9. Anton Herzog: *Keresztelő Szent János a fogságban.*  
Lavírozott tollrajz, Bécs, Akademie der bildenden Künste,  
Kupferstichkabinett





10. Johann Lucas Kracker: Remete Szent Antal. Tollrajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum

szárnyai alá, hogy azután esetleg évtizedekig meg is húzódjanak ott. Kivételt csupán a strudeli időkben már elismert „klasszikusok” és az Egyetemre beiratkozott művészek képeztek, önálló jogokat élvezve a bécsi városi céhszervezetrel szemben. Ez a hármasság következetesen érvényesült az egész Habsburg-bírodalomban — bizonyosság rá jó másfél-két évtized múltán két volt bécsi növendék, az akadémiát eredményesen „kijárt” Franz Xaver Palko, illetőleg az azt hosszasan látogató Kracker „áldatlan póre” a prágai kisoldali festőcéh ellenében. Palko talán meghátrált, segédei beléptek a céhbe; Kracker pedig mindenesetre beiratkozott a Károly-egyetemre. [32]

Troger bécsi diákságának kérdéséről még annyit: nyilván eleve elesnék minden olyan elképzelés, hogy az itáliai tanulmányútról visszatért, rangos megrendelésekkel már ellátott professzionista oltárkép- és freskófestő rendszeresen részt vett volna az „Anfängerklasse”, vagy akár a haladóknak Schuppen-féle foglalkozásain, bizonyított jelenléte azonban mégsem lehetett hatástalan a növendéktársakra az Akadémián már a 30-as években. E feltételezett — inkább csak szuggerált — kapcsolat szolgálja esetleg meggyőzően arra a jelenségre, hogy Troger széles skálájú munkásságának éppen a legintimebb szférája, rajzművészete talált viszonylag korán elkötelezett követőkre. Már cáfolták azt a gondolatot, miszerint Troger vázlatkönyveit az Akadémián közkézre bocsátotta, az sem valószínű, hogy a vidéki freskómegbízásokhoz „felvett” segédekét rajzoltatta volna. A freskóknak és bozzettóknak szintén megvan a maguk hatás-utánpótlás-mechanizmusuk. [33] A „trogeres” Kracker-rajzok révén asszociált Joseph Winterhalter és Franz Xaver Karl Palko egyébként sem sorolódik egyik táborba sem. Kracker kapcsán a trogeri rajz-oeuvre-nek csupán egy vonulata, a „grafikus” jellegű, vonalkázott tollrajzoké jöhet számításba, melynek gyakorlata a rézmetszői tanulmányokkal függ össze, akár a bécsi Akadémián. Troger rajzművészetében egyébként, éppen mechanikus jellege miatt,

ez a leginkább utánozható faktor, előszeretettel művelik tényleges tanítványai, Sigrüst, Bergl, Maulbertsch, sőt, Martin Johann Schmidt is az 1750-es években.

Míthogy egyértelműen kompozíciós átvétel, közvetlen úton vezet el Trogerhez Kracker szegedi *Remete Szent Antal*-rajza. A kétféle színnel készült tiszta körvonalarajz jellegzetes Troger-kép ügyetlen utánzása. Pár vonással jelzett barlangban — vagy barlang előtt — mélyen előrehajolva imádkozik a csuklyás csuhát viselő mezítláb, szakállas remete, jobb kezében feszület, balját a szívére teszi. A figura fekete tussal vagy tintával, a környezet, amelyben a szükséges rekvizitumok, koponya és könyv mellett az ismert „Troger-növény”, a fodros levelű gyűszűvirág(?) is megtalálható, barnával körülírt. A fennmaradt Troger-rajzok közül egy gráci imádkozó Szent Domonkos, illetve ennek replikái és kópiái állnak legközelebb Kracker lapjához, míg végső soron azonos sémát követnek a sokat utánzott Bűnbánó Magdolna- és Krisztus az Olajfák hegyén-képek is. [34] *Puttó oroszlánna* — a motívum és a technika egyaránt Troger-művekhez társítja a sötétbarna tintával készült, sűrű vonalkázással árnyalt befejezetlen tollrajzot. Jellegzetes a göndör, pisze fiúcska fiziognómiája, a szem, az orr egy-egy vonalkával jelzett. Az általában korai szobor-lehajlásokként tárgyalt játszadozó puttóknak megfelelő felépítésű tömzsi kis alak fogyatékosai a lábak és főként a jobb kar „rövidülése” esetében, valamint a párhuzamos és hálónonalkázást kiegészítő pöttyözéssel a pedig Joseph Winterhalter hiteles, illetve a Troger-oeuvre-ből újabban leválasztott rajzaihoz vezet. [35]



11. Johann Lucas Kracker: Puttó oroszlánna. Tollrajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum





12. Joseph Winterhalter: Ráfáel arkangyal. Tollrajz, Brno, Moravské galerie

Az egyelőre csak művekkel dokumentált Kracker—Troger és Kracker—Winterhalter-kapcsolatot tovább kuszálja a *Ráfáel arkangyal*-lap, amely két példányban is ismert. A szegedi tollrajz párja a brnói morva galéria rajzgyűjteményében található és a szobrász Winterhalter szignált műve. A kecses mozdulattal kilépő, bottal, kalapban „vándorló” nyúlánk alak kivitele alig tér el a két rajzon: Winterhalterén halvány ceruzanyomok láthatók és pár helyen sűrűbb a vonalkázás, valamint több az angyal testét — karját, arcát, mellét — modelláló, finom átmeneteket érzékeltető pontozás. Mindkét figura környezetbe illesztett és eképpen rajzaik befejezett, önálló kompozíciók. Kracker rajzán a dudva, kóró és fű közt heverő kötöredékek, kannelurás oszlop-darab és ökörfejes faragott tárcsa Troger itáliai romstúdiumainak motívumai. Winterhalter, a talaj pár vonalas jelzésén túl két csomó fodros levelű növényvel érzékelteti a teret. Ennyiben különbözik munkája saját azonos modorú és figurafelfogású szobrászrajzaitól, így például a namiesti híd Szent András-szobrának (1737) vagy az 1743-ban készült brünni dominikánus főoltár fülkeszobrának terveitől. Ugyanezen az oltáron megjelenik Ráfáel arkangyalnak a rajzokkal szó szerint egyező, feminin, polírozott, fehér-arany faszobra is az oromzaton, míg tudjuk, Kracker ugyane templomba szállította egyik első morvaországi munkáját, az Aquinói Szent Tamás mellékoltárképét, szintén még az 1740-es években. [36] Kézenfekvő lenne a remek angyalak invencióját, sőt, akár a szegedi rajzot is Winterhalternek tulajdonítani, aki Cerroni szerint Troger bécsi házában lakott, „mit welchen er in die Wette zeichnete und bouhsierte”. Innen a jellegzetesen trogeres megoldások, a figura megnyúlt arányai, viszonylag kis feje, annak részletei: fitos orra, kis szája és arcának a nyakba hajló, egyenletesen árnyalt görbülete. Winterhalter, akinek Trogeréhez megtévesztésig hasonlító szignált rajzait a brünnin kívül bécsi és nürnbergi gyűjtemények is őrzik, maga többször, változtatva is felhasználta

a szép őrangyal alakját, rajzon, szobron egyaránt. De megtalálható a figura Trogernál is: a metszetelőkép-jellegű Pihenő Szent Család-tollrajzon és az azt előkészítő aprólékos vöröskrétá vázlaton, akárcsak másolatain, hátal gyalogol ugyanez az angyal. Hasonló látható a Vak Tóbiás meggyógyítása-képen (bécsi magántulajdon), míg a zwtelli Három arkangyal-mellékoltárképen Ráfáel figurája ugyan eltérő, de Szent Mihályé megegyezik a Winterhalter-féle brünni oromszobrok Mihály arkangyallal. Talán egy szobor ihlette Troger-rajzot kell sejtünk e változatok és szobor-megvalósulások előképeként, ami az itáliai vázlatkönyvek motívumkincse ismeretében valószínű is. A Pigler Andor által azonosított római angyalszobrok babaszepsége, fürtös haja, szelfúttá drapériái és a hatalmas tollas szárny éppoly közel állnak a másodlagos, grafikus Ráfáel-ábrázolásokhoz, mint hiteles, trogeri lerajzolásaikhoz. [37] Meglepő módon és máig megfajtatlan kontextusban jelenik meg végül a bottal lépkedő, kalapos vándor a Szépművészeti Múzeum egyik aprólékos, rokokó díszítményekkel ellátott mennyezetvázlatán. A Garas Klára által délnémet körbe utalt, Christoph Thomas Scheffler nevével kapcsolatba hozott lavírozott tollrajzon ez a figura Krisztus mint zárándok. A „táblaképszerűen” egynézetű mennyezet lehatárolt tükre és a keretarchitektúrába tervezett mellékjelenetek rendszere egy másik nem-osztrák kultúrájú kortárs, Johann Georg Etagens freskóterveit, bozzetto-stílusát is felidézi, ismét Brünnbe irányítva a rejtélyes „kulcsfigura” elképzelt útját. [38]

Befejezetlen részlet-stúdium, ráadásul roncs a Kracker-rajzok harmadik „vonalkázás-gyakorlata”. A *Drapéria-tanulmány* kváderes pillér előtt, talapzaton ülő nőalakról készült, aki sarus lábával mintha nyitott könyvre lépne. Itt is szoborra emlékeztet az elrendezés, a kivitelezés módja azonban közvetlen grafikai előképre vall; a figura felső teste alig kivehetően, csak részben fölvezet. A munka célja láthatóan a ruherezők plaszticitásának tisztán tollvonásokkal történő érzékeltetése volt. A félalak meglevő arányai, ülés-motívuma, a drapéria elrendezése és az ebből adódó anatómiai hanyagság — a figura



13. Johann Lucas Kracker: Drapéria-tanulmány. Tollrajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum





14. Johann Lucas Kracker: Amazon kardal. Lavírozott tollrajz, Szeged, Móva Ferenc Múzeum





15. Johann Lucas Kracker: Assisi Szent Ferenc és a hegedülő angyal. Lavírozott tollrajz, Szeged, Móra Ferenc Múzeum

jobb lába egyszerűen eltűnik — Franz Xaver Palko korai grafikus rajzaihoz társítják a töredékes művet. A vonalkázás-technika, de még a tollhegy vastagsága is meg-egyezik az amsterdami Mária neveltetése-rajzával, az ilyen művek rendeltetését ezenkívül az analóg, rézmet-szetben sokszorosított Krisztus és a szamáriai nő a kút-nál-lap példázza. Mindkét műnél jellegzetes a baloldalt önálló „testrészként” lehulló, többszörösen megtört, csücskös drapéria-vég. Palko metszetelőkép-szerű raj-zainak egyéb felhasználása is ismert: az enigmatikus, „démoni” Oidiposz és Kadmosz-lapokat újabban freskó-tervként értelmezik, a módszerek és célok keveredésének ellenpéldája pedig a fent említett Jákob-kút-grafika szí-nes akvarell előképe a bécsi Albertinában. [39]

A Troger-rajzoknak ez a széles körben utánzott „mo-dusa” a tanítványok, követők rajz-oeuvre-jében sem vált kizárólagossá. Kracker eleinte vázlatokat készített vo-nalkázott tollrajz-technikával, legalábbis erre vall a két Szent Ignác-oltárképvázlat 1750-ből, amelyek modora feltételezi a grafikus előtanulmányokat; figuraalkotás, dramaturgia tekintetében — a megvalósult festmények koloritjával kiegészülve — pedig közvetlenül Troger ha-tását mutatják. Következő, biztosan datált rajza — Nepomuki Szent János megdicsőülése az 1754-es alsó-sebesi oltárképhez — viszont a jobban elterjedt, festői vázlat-típusba tartozik. [40] Az észak-itáliai példák nyomán voltaképpen még a Loth-tanítványok révén általá-nossá vált szürkén lavírozott tollrajzok hamarabb érték el a kész kép illúzióját, mint a Troger-féle fáradságos

ólomvessző-satírozás. A leginkább jelentékeny párhuzam itt Michael Angelo Unterbergeré. Hozzá hasonlóan Krak-ker esetében sem nehéz a festmény-megfelelők által beha-tártolt rajz-oeuvre két „modusának” értelmezése: az első ötletek laza körvonalrajzzal, a befejezettnek szánt váz-latok lavírozással kiegészítve kerültek papírra. [41]

Furcsa átmenetet képvisel a „grafikus” és a „festői” rajzok között az az Amazon-lap, amely ezúttal nemcsak kétféle színnel, de kétféle technikával is készült. A lép-csönyi talapzaton álló széparcú, sudár nő — figurája a manierista mitológiai művek motívuma — arca, haja, ko-ronája, páncélja és inge barnával, vonalkázva, a nyak körül pontozással rajzolt, a kétfelé csapódó ruhaszár-nyak gyűrődéseiben a Drapéria-tanulmányon tapasztalt vonalháló-sűrűség-mélységekkel. Meztelen alsókarja, a kezében tartott kifordított pajzs, a kard, továbbá hosszú ruhájának a páncél alól kibukkanó része, a láb és az alap kevés, határozott fekete vonallal meghúzott és ecsettel szürkén, puhán árnyékol. Kracker további két kisebb és gyengébb Amazon-rajza már tisztán szürkével, laví-rozással készült; különös historizáló karakterük folytán meglehetősen társtalanok a festő életművében. [42] Kívü-lük még egy, kimondottan nem-vázlat, autonóm rajz található a szegedi együttesben, ennek tárgya *Assisi Szent Ferenc a hegedülő angyallal*. A lazán keretelt, téglalapba foglalt kompozíció független Troger megfelelőjétől, talán Unterberger azonos témájú rajza, illetve annak olasz elő-képei befolyásolták. A kevés vonallal, gyorsan elhelyezett figurák, a félalakban ábrázolt ifjú angyal, az erőtlén kéz-mozdulata által jellemzett, „elragadtatott” szent és a laza tollvonásokban megjelenő három, szárnyas angyalfej Gaspere Diziani megnyúlt alakjait, takarékos, mégis fes-tői rajzstílusát idézik. [43] A lavírozás — a későbbi oltár-képvázlatokétól eltérően — a szürkén több árnyalatát al-kalmazza, az angyal testének legvilágosabb foltját — ez a papír színe — Szent Ferenc testtartásának sötét aláhú-zása ellentétezi. A bensőséges kis rajz Kracker rendszeres oltárkép- és freskófestői elfoglaltságát megelőzően, még Bécsben készülhetett az 1740-es évek derekán; a későbbi vázlatokon általánossá váló velenceies modor egyik első, igen kvalitásos megjelenése.

Kracker saját számításai szerint tizenegy évig látog-atta a bécsi Akadémiát. Közben 1742-ben, talán még az Anton Herzog-kapcsolat örökségeként secco falképe-ket, egy monokróm apostolsorozatot festett Grazban; három, szlovén földről ismert képét pedig 1744-ben és 1745-ben szignálta. Ezek a művek függetlenek Troger hatásától, s lévén közülük kettő portré, egy pedig Ru-bens-utánérzésű oltárkép, Jacob van Schuppen tanítását gyümölcsöztetik több-kevesebb sikerrel. [44] Kracker fes-tészetében csak a morvaországi munkákon, tehát 1746 után jelentkezik, akkor viszont átütő erővel Troger befo-lyása. Az 1750 körül Znaimban készült, majd az 1751-ben, 1754-ben jelzett nagyfigurás, vörös-barna tónusú, „testmeleg” olajképek Brünmben, Alsó-Sebesen és Bécs-ben az attribúciós tévesztés erejéig idézik a példakép-mester művészetét. Az 1745-től akadémia-épület híján családiasabb műhelyformák között zajló oktatásban ezi-dött már valóban részt vehetett a húsz legjobb, „Peintres Académiciens” között „de Classe Première” kitüntetett Troger. [45] Nem elképzelhetetlen, hogy a stájer-szlovén vidékről visszatérve Kracker még egy ideig „feltölteke-zett” Bécsben a trogeri impulzusokkal, melyeket a friss élmény hatásfokán juttat érvényre még brünni gazdája, Josef Thadeus Rotter oldalán is az 1740-es, majd 50-es években. Ez a feltételezés azt is indokolja, hogy Kracker „trogeres” rajzait 1745–46 körülre datáljuk, továbbá, hogy a szobrász és vállalkozó műhelytárs, Joseph Winter-halter személyének fontos, közvetítői szerepet tulajdo-nítsunk Kracker morvaországi elindulásánál.

Jávor Anna



1 Pfarrkanzlei St. Michael, Wien. *Liber Baptismalis Ecclesiae Caesareo-Parochialis ad Sanctum Michaelm. Viennae Austriae Anno 1719–1724*, fol. 15.

2 Kracker egri síremlékét Bezzegh András apátkanonok (1844–1859) állíttatta: *Szmevcsányi Miklós*: Eger művészettört. Budapest 1937, 143. „Honnét vette a művelt lelkű kanonok ezen adatot? minden törekvésem mellett sem sikerült földeríteni.” – írja Kracker első monográfiája: *Foltin János*: Kracker János Lukács festőművész emlékének felevenítése, s újabban felfedezett műveinek megismertető számbavétele. Eger 1909, 10. A családi adatok eddigi legpontosabb összeállítását ld. *Garas Klára*: Kracker János Lukács 1717–1779. Budapest 1941, 3–5, a megelőző irodalommal. Már *Cerroni* kézírata (1807): Sammlung über Kunstschuen vorzüglich Mähren. Brno, Státní Archiv, sign. g 11 FM 60 tudni véli, hogy „Kracker, Johann, geböhrenr Bildhauerssohn von Wien . . . im 60 igsten Jahr verstarb” (fol. 14v), ld. *Marie Lomíková*: Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho. Umění XVI. 1978, 69 – mégis, újabban téves származási adatokat közöl *Friedbert Aspetsberger*: Der Bildhauer Josef Kracker und die Fassadenplastik der Linzer Deutschordenskirche. Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1963, 38 és *Elfriede Baum*: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere. Wien–München 1980. Bd. 1. 271.

Tobias Kracker adatait ld.: *Alois Hajdecki* in: Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. Hrsg. Albert Starzer. Abt. 1. Bd. 6. Wien 1908, 9503, 13344; Kracker lányait: *Jana Vránová*: Dílo Jana Lukáše Krackera na Moravě. Diss. Brno 1972, 23. ill. Brno, Státní Archiv, matriky E 67 IV, č. 3365. Geburtsbuch für die Stadt Pfarr St. Niclas in Znaym, Vom Jahr 1724 bis 1751, Tomus V. fol. 693 és *Voit Pál*: Heves megye műemlékei. I. Budapest 1968, 214, 421.

3 *Hajdecki* 7345 alapján *Garas* 1941, 4.

4 *Hajdecki* 6744, *Garas* 1941, 4. A Frühwirth-rokonságról *Heinz Schöny*: Wiener Künstler-Ahnen. 1. Mittelalter bis Romantik. Wien 1970, 159 és *Heinz Schöny*: Die Wiener Herkunft der fränkischen Architekten und Maler Roth. Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 15/16, 1959/60, 176–177.

5 *Aspetsberger* i. m. 19–20 nyomán *Gertaut Schikola*: Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks. In: Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien. N. R. Bd. VII. 1. der Geschichte der Stadt Wien. Wien 1970, 96, 153, 142. kép.

6 Az adatok sorrendjében: *Hajdecki* 10734, 10735, 10787; *Schöny* 1970, 159; *Schöny* 1959/60, 176; *Hajdecki* – tévesen 11229, 11268, ill. 11099; *Gustav Gugitz*: Alte Ziviljustiz 1600–1783, kézirat alapján: Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Alte Ziviljustiz 15/75.

7 *Schikola* i. m. 104–106, 120; *Hajdecki* 7077, 9551, 11181; *B. Nagy Anikó*: Három dombormű a bécsi Graben-oszlop pestis-jelenetéhez. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983. 87–88.

8 *Hajdecki* 7077. Johann Stanetti végrendelete: Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mag. Test. Nr. 4903 ex 1726, adatát közli: *Gustav Gugitz*: Bildende Kunst und Kunstgewerbe in den Testamenten des Archivs der Stadt Wien aus den Jahren 1548 bis 1783. Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 9, 1951, 145. A Stanetti-család származását, összefüggéseit csak legújabbban göngyöltette fel *Erwin Frietsch* Überlegungen und Daten zur Genealogie der Barock-Bildhauerfamilie Stanetti c., az „Adler” számára írt kézírata (1984), melynek rendelkezése bocsátásáért ezúton mondok köszönetet. A lengvysziléziai adatokhoz: *Witold Iwanek*: Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim. Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Sztuka, zeszyt nr 2. Bytom 1967, 72. Ez a két publikáció kiegészíti és korrigálja a Dionysius Stanettiről (Beneschau, 1710. július 2. – Kőrmöcbánya 1767) újabban megjelenteket: *Mojsz Miklós* szerk.: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Budapest 1984, 151–153; *Jávora Anna*: Dionysius Stanetti szobrai a Magyar Nemzeti Galériában. Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 50–54.

9 Tobias II. életrajzi adataihoz: *Hajdecki* 6976, tévesen értelmezve 11099; „Kracker Eva Rosina bgl. Bildhauersgattin” végrendelete: Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mag. Test. Nr. 8878 ex 1684 (ld. főleg fol. 1v), adatát közli *Gugitz* i. m. 1951, 134; a második házasság, illetve a gyermekek adatai: *Hajdecki* 6986, 9545, 9549, 9550, 9557; Tobias III-ról: *Hajdecki* 8341, 13841, 14035; halála 1751. november 4-én „50 Jahre, bei den Barmherzigen” in: *Gustav Gugitz*: Auszüge aus den Totenbeschauprotokoll 18. Jh. Kézirat, II. 416, vö. *Aspetsberger* i. m. 20.

10 *Schikola* i. m. 123; *Aspetsberger* i. m. 19 kk. Tobias II. haláláról *Hajdecki* 13344.

11 Dompfarrkanzlei St. Stephan, Wien. *Taufbuch* Tom. 38. 1683. fol. 198, a keresztelei adatait csak évszámmal közli *Hajdecki* 9645; az esküvőket kivonatolva *Hajdecki* 7345, vö. Dompfarrkanzlei St. Stephan, Wien. *Traunungsbuch* Tom. 41. oct. 1716 – nov. 1718, fol. 246. Jänggl legújabb irodalma: *Pál Voit*: Franz Anton Pilgram (1699–1761). Budapest 1982, 22–37, 433.

12 Az adatok sorrendjében: Pfarrkanzlei St. Michael, Wien. *Liber Baptismalis Ecclesiae Caesareo-Parochialis ad Sanctum Michaelm. Viennae Austriae Anno 1719–1724*, fol. 172 (21. Augustus 1721: Krackerin Christina Theresia); fol. 312 (21. November Ao 1722: Kracker Josephus Nicolaus) – haláláról *Hajdecki* 12781; *Garas* 1941, 4, 72 –; fol. 557 (1. October 1724: Krackerin Maria

Anna Theresia); *Hajdecki* 8796 (1722), 12781 (1728); *Gugitz*: Alte Ziviljustiz i. Ms. alapján: Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv 138/53 (1727), vö. *Hajdecki* 12704 („Cornelli Dumlein . . . Malers beim goldenen Stern in der Josephstadt” fiának halála 1726-ban).

Joseph Kracker végrendeletéről tud: *Gugitz* 1951, 134; *Hanna Dornik-Eger*: Franz Anton Pilgram, der Baumeister von Schloß Riegersburg. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXI. 1967/3–4, 142–143; nyomán *Voit* 1982, 431. Részletét közli *Vránová* i. m. 174. Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mag. Test. 5926 ex 1734, kelt 1733. szeptember 16-án. Az ismert Jacob fia Christoph Torenvliet festőről tudósít 1713-ból *Georg Troesch*: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800. Baden-Baden 1953–54, Bd. 2. 476, ugyane név elírása lehet az 1733-as „Tondreville”.

13 *Aspetsberger* i. m. nyomán *Schikola* i. m. 123.

14 *Dornik-Eger* i. m. 142–143, 150 nyomán *Voit* 1982, 169, 173.

15 A végrendelet jelzetét ld. a 12. számú jegyzetben, idézett helyei fol. 1v és 2r – előadásukban *Mojsz Miklós* volt segítségemre. Perdtl személyéről *Hajdecki* 8337 nyomán *Garas* 1941, 4; *Voit* 1982, 112, 152, 156, 431; *Geza Hajós*: Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks. Österreichische Kunsttopographie XLII. Wien 1974, 61, 75 – a bécsi Erzsébet-apácák „Gedenkbuch”-ját 1863-ban azóta elpusztult eredetiről másolták, ez magyarázza a Perdtl-Perlt-Pendl elírást. *Gugitz*: Totenbeschauprotokoll, i. Ms. III. 55 („Unteres Freihaus”).

16 Nahmen-Register Aller deren, welche die von Ihre Röm: Kai: und Kön: kath: Mai: Carolo Sexto Anno 1725 aufgerichtete, Anno 1726 den 20 Aprilis aber das erste Mahl eröffnete freye Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey, und Baukunst frequentirt haben: Zusem getragen von Leopold Adam Wasserberg der Academie Secretario, und 1740 angefangen. Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Sign. la (1726–1753), fol. 91 („1733 bis 1746”, K) – közli *Vránová* i. m. 21, 174; *Lubomír Slavíček*: Vystava Johanna Lukáše Krackera v Budapesti. Umění XVIII. 1980, 273, 276 – helyesbítve *Jávora Anna*: Kracker János Lukács 1717–1779. A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása. Katalógus, Budapest 1979, 3 adatát.

17 *Anton Weinkopf*: Beschreibung der K. K. Akademie bildender Künste. Wien 1783; *Carl von Lützow*: Geschichte der Akademie der bildenden Künste. Wien 1877, 11–27, 61, 147–148; *Walter Wagner*: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wien 1967, 21 kk, 362 kk, 17. kép, vö. Graphische Sammlung Albertina D 2255 (Martin Ferdinand Quadal: A bécsi Akadémia akt-terme, 1787); *Manfred Koller*: Die Akademie Peter Strudels in Wien (1688 bis 1714). Mitteilungen der Österreichischen Galerie Bd. 14, 1970, 5 kk, 19–21, 66 és *Wanda Lhotsky* in: Aktezeichnungen. 31. Ausstellung der Akademiebibliothek, Katalog. Wien 1972, 5. Itálán kívül női aktmodell a 18. század végéig csak az augsburgi akadémiával kapcsolatosan, Johann Heiss atelier-képein látható: *Bruno Bushart*: Augsburg Barock. Ausstellungskatalog, Augsburg 1968, 116–118, vö. *Nikolaus Pevsner*: Academies of Art Past and Present. Cambridge 1940, 83–95.

18 Fej- és kéztanulmány. Vöröskréta, 242×190 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.414. A szegedi rajzok mind Zsótér Andor gyűjteményéből kerültek az 1890-es években múzeumba, valamennyi hátán pecsét. Vö. *Szelesi Zoltán*: Völgyessy Ferenc képei és a szegedi műgyűjtés útja. Művészettörténeti Értesítő XX. 1971, 23. A Kracker által egyült őrzött 39 lapot házának későbbi lakója, Jóó János rajztanár (Szeged, 1807–Eger, 1874) juttathatta Szegedre. *Jávora* i. kat. 1979, 22. szám; vö. *Pierre Schreiden*: Jacques van Schuppen 1670–1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXV. 1982, 84, Kat. Nr. 74 (Női fej és kar, hátoldalán kéztanulmány. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 497/75, 76, 77 (Férfi láb- és kéztanulmányok. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 10363, 10364, 10365).

19 Bacchánusnő feje. Kékes papír, szén, fedőfehér, 320×252 mm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Kdr. 7992; *Garas* 1941, 6; Barockmalerei in Böhmen. Ausstellung des Adalbert Stifter Vereins, Katalog. Köln–München–Nürnberg 1961, 6, 26, Kat. Nr. 64. Felirata fehér krétával fent jobbra: „daß muß farbig seyn in Miniatur” (?), jobbra lent olvashatatlan, jelzése balra lent szénrel, ill. tussal: „Kracker pictor del. à Vienne”. Vö. *Schreiden* i. m. 84, Kat. Nr. 61, 62, 72 (Női fej. Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 3236, 3244; 3235: Fiatalember feje).

20 Szerzetesek féalakja. Vöröskréta, 179×163 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.250.1. Az 1799-es kiállításán nem szerepelt. Vö. Paul Troger klagenfurti Szent Bernát olajfestménye, 1725 körül: Ausstellung Paul Troger, Katalog. Altenburg 1963, Kat. Nr. 5; *Pavel Preiss*: Franz Karl Palko als Zeichner. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 45, 1975, 102, 68. kép.

21 Ülő férfiakt. Toll, sötétbarna tinta, ceruza, 219×199 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.424.1.; Ülő férfiakt. Toll, sötétbarna tinta, ceruza, 218×208 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.424.2. *Jávora* i. kat. 1979, 20–21. szám. Itáliai aktrajzok



a bécsi Akadémián: Aktzeichnungen, i.kat. 1972, Nr. 14 (Guercino), 6–7 (Luca Cambiaso), 30 (Bartolommeo Passarotti)?).

22 Prenner rajza: Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 12220; Preislerét ld. *Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat, Otto Benesch, Karl Garzarolli-Thurnlackh*: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. Alfred Styx hrsg. Bd. IV–V. Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus. Nr. 973 (a továbbiakban D+kat. szám); Bergmülleré: Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz. 587, ld. *Garas Klára*: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete. Budapest 1980, 23; Schmutzerhez Albertina D 2288b; Seidel rajza: Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 12221; Gedonról *Weinkopf* i. m. 133; Praha, Národní galerie, Inv. Nr. K 38317; *Monika Heffels*: Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die deutschen Handzeichnungen. Nürnberg 1969, Kat. Nr. 382, 383, 384. Troger akt-rajzait ld. *Wanda Aschenbrenner-Gregor Schweighofer*: Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965, 129, 138, Abb. 9 és 130/b, ill. *Klara Garas*: Paul Trogers Werke in Italien. In: Alte und moderne Kunst 1963. Mai–Jun. 23–26, Abb. 1. Vö: *Christl Wolf*: Paul Troger. Zeichnung und Graphik. Diss. Wien 1971, 29. Későbbi (1750 körüli) bécsi akadémiai aktrajzok Anton Raphael Mengstől: Albertina D 1906 és Martin Johann Schmidttől: Albertina D 2120.

23 Mária születése. Toll, barna tinta, ceruza, 224×144 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.411. *Jávor* i.kat. 1979, 26. szám. A Maratta-előkép *Garas Klára* szíves szóbeli közlése. Vö. *Adam Bartsch*: Le Peintre Graveur. Vingt-unième et dernier volume. Vienne, 1821, 89. Maratta azonos tárgyú és hasonló kompozíciójú művei: Bückeburg, Schloß, 1685 előtt (eredetileg a római Sta Maria dell'Anima számára), ld. *Hermann Voss*: Malerei des Barock in Rom. Berlin 1924, 594, 430, előkészítő rajzai Madridban: *Victor Manuel Nieto Alcaide*: Carlo Maratti — cuarenta y tres dibujos de tema religioso. Madrid 1965, Kat. Nr. 1, 2. Ugyanezt a Maratta-metszetet másolta oldalfordítottan Martin Johann Schmidt 1777-ben Garsten bei Steyr apátsági templomának festett kárpitján („Adventbild”) — képét közli *Martin Riesenhuber*: Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz 1924, Taf. 167; készültének adatai: *Fritz Dworschak* — *Rupert Feuchtmüller* — *Karl Garzarolli-Thurnlackh* — *Josef Zykan*: Der Maler Johann Martin Schmidt. Wien 1955, 265–267. Maga Kracker utóbbi varannói és jászói freskóin használta föl a kompozícióit.

24 Szerzetes szent. Toll, sötétbarna tinta, ceruza, 285×177 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.425. *Jávor* i.kat. 1979, 45. szám, a neureischi Szent Gerlacus-képpel (1758) összefüggésben, vö. *Vránová* i. m. 117, valószínűleg alaptalanul.

25 *Aufnahme-Protokoll* für die akademischen Schüler vom Jänner 1738 bis Juli 1765. Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Sign. 1b, fol. 18. Itt mondok köszönetet *Dr. Walter Cerny* levéltárvezető úrnak szíves segítségéért. Vö. *Nahmen-Register* ... (1726–1753), Sign. 1a, fol. 157, melyet idéz *Vránová* i. m. 21, *Slavíček* i. m. 273, 276. *Szmeccsányi* i. m. 140 *Fleischer Gyula* levélbeni közlése hívatközi, amelyben a Krackerra vonatkozó három bejegyzés információi keverednek 1738-as évszámmal. A névkönyvekről: *Walter Wagner*: Die Matriken der Akademie der bildenden Künste in Wien. Scriptorium 1972, Heft 7, 15–22.

26 Kracker tizenegy akadémiai évét a számára 1761-ben kiállított királyi dekrétum dokumentálja: Praha, Archiv Národní galerie, sign. AA 1218a, č. 52. Közli *Vránová* i. m. 176–177, az okirat irodalmára is hivatkozva *Garas* 1941, 5, 8 és *Slavíček* i. m. 273, 276.

*Klara Garas*: Über Meister und Vorgänger Maulbertschs van Roy, van Schuppen und Rotmayr. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 45. 1975, 22; *Klara Garas*: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796. Budapest 1960, 4, 241; *Klara Garas*: Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. Acta Historiae Artium VII. 1961, 236; *Klara Garas*: Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 37. 1971, 71, 77, 120.

27 Herzog (Hiltensfingen, 1692–Wien, 1740) irodalma: *Manfred Koller*: Das Altarbild der Heiligen Magdalena in Weiden und sein Maler Anton Hertzog. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 34. 1980, 48–51; *Anselm Weissenhofer*: Das Deckengemälde im Bibliothekssaal der Alten Universität und sein Meister Anton Hertzog. Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, Bd. 26. 1936, 223 kk. Vö. Pfarrkanzlei St. Michael, Wien: *Liber Baptismalis Ecclesiae* ... Sanctum Michael em anno MDCCXIII. usque ad annum MDCCXVIII. Sept. 27. 1718: Herzog, Franciscus Georgius, vö. *Hajdecki* 12272; *Alois Plichta*: Questenberkové a Jaroměřice n. Rok. Umění XXVIII. 1980, 162, 165 és *Petr Fidler*: O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752. Sborník prací. Usporádál Alois Plichta. Jaroměřice—Brno 1974. 456 str. 66 vyobrazení. Recenzió in: Umění XXIV. 1976, 459 — a tárgyalt kiadvány nem volt számomra hozzáférhető; A MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai IX. *Acta Cassae Parochorum* — Egyházmegyéek szerint besorolt iratok. 4. füzet. Nagyvárad, munkácsi, besztecebányai, nyitrai, pécsi, roznyói, szombathelyi és székesi egyházmegye 1733–1799. Művészettörténeti adatok. Budapest 1973, 226–227. A közlése *Garas Klára* hívta fel a figyelmet, segítségét ezúton is köszönöm.

28 Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 3707–3708. (Toll, tinta, lavírozás, 164×214, ill. 165×211 mm) A rajzok megtekinthetőségéért *Ulrike Jenmi* gyűjteményvezetőnek, a fényképekért *Hildegard Schmid* művészettörténésznek tartozom köszönettel. Herzog halálozási adata: *Hajdecki* 13668.

29 *Protocollum* derjenigen Academischen Scholaren, welche sich in der Kai-König-Hof-Academie der Mahler, Bildhauer- und Baukunst um die Allerhöchsten Kai-König-Gnaden aufgesetzte Praemia beworben haben, fol. 22 (1739). Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste.

30 *Protocollum* ... Praemia (mint fent), fol. 24 (1740). *Alice Strobl*: Maulbertsch als Zeichner und Radierer. In: Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung Wien—Halbturm—Heiligenkreuz-Gutenbrunn 1974. Katalog, Wien—München 1974, 46–47. Vö. *Weinkopf* i. m. 94, *Lützow* im. 23–24, *Wagner* i. m. 1967, 24. Rosenstingl Magyarországon: *Voit Pál*: Beszámoló az OMF távlati kutatási tervéhez kapcsolódó levéltári munkáról. In: Magyar Műemlékvédelem 1959–60. Budapest 1964, 255–257 és *Voit* i. m. 1968, 391.

31 *Nahmen-Register* ... (1726–1753), Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Sign. 1a, fol. 25, 61 és fol. 229: (T 1742) „Troger Paul, aus Tyrol geb., Histori-Mahler, e(ingetragen): 26 8br.” Vö. *Franz Windisch-Graetz*: Jakob Christoph Schletterer, die Plastiker des Donner-Kreises und die Wiener Akademie. In: Ausstellung Paul Troger, Altenburg i.kat. 1963, 27; Österreichische Zeichner und Zeichner in Österreich. Katalog der 31. Ausstellung der Akademiebibliothek, Wien, 1966, 8; *Betka Matsche von Wicht*: Franz Sigrist 1727–1803. Weissenhorn 1977, 18; *Walter Cerny*: Die Mitglieder der Wiener Akademie, mit einem Beitrag von *Heribert Hutter*. Wien 1978, 19 (Verwaltungsakten = VA 1745, fol. 15). Ugyanez a forrás 1747-es évszámmal: *Windisch-Graetz* i. m. 31 és *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 217, „Liste des Academiens présentés au Maréchal de Cour le 22. février 1747, ... Classe première en ordre Alphabetique des Peintres”. Az 1751-ből és 1754-ből való akadémiai adatok (*Aschenbrenner* — *Schweighofer* i. m. 221) a régebbi irodalomban is általánosan ismertek. A megelőző kapcsolatok hiányáról: *Erich Egg* in: i.kat. Altenburg 1963, 60 és *Schweighofer* i. m. 1965 38, 48.

32 *Klara Garas*: Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jg. 24/25, 1980/81, N°. 68/69, 126; *Johann Kronbichler*: Michael Angelo Unterberger (1695–1758). Diss. Wien 1976, 8, 46. Az első beiratkozási névsort elemzi *Windisch-Graetz* i. m. 27; az akadémia, az egyetem és a céhek viszonyáról *Wagner* i. m. 22, *Cerny* i. m. 11. Palko peréhez ld. *Garas* 1961, 240, Krackeréről legújabbban *Voit* 1968, 209, ill. *Slavíček* i. m. 273, 276.

33 *Eckhart Knab*: Über den Zeichenstil und einige Zeichnungen Paul Trogers. Albertina-Studien I/1. 1963, 21 kk. és I/2. 80 kk. *Wolf* i. m. 55, vö. *Matsche von Wicht* i. m. 28–29, ill. R(u)pt(r) F(euchtmüller) in: Franz Anton Maulbertsch. i. kat. Wien—München 1974, 174. A bozotékról *Bruno Buschart*: Die Paul Troger-Ausstellung in Innsbruck 1962. In: Kunstchronik 15. 1962, 348.

34 Remete Szent Antal. Toll, barna tinta, tus, 290×215 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.421.1. Az 1970-es kiállításon nem szerepelt. Vö. Graz, Landesmuseum Joanneum Hz. 1087 és Brno, Moravské galerie B 80, in: *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 130, 135, továbbá Wien, Österreichisches Barockmuseum Lg. 169 és Inv. Nr. 4147: *Baum* i. m. 704, 715.

35 *Püttő* oroszálannal. Toll, sötétbarna tinta, ceruza, 227×135 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.406. *Jávor* i.kat. 1979, 25. szám. Vö. Albertina D 2057, D 2058, D 2059, Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 3383, ld. *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 140, 144, 145, ill. 130: Brno, Moravské galerie B 86, B 93, vö. *Wolf* i. m. 40, 135, továbbá *Dmitrij V. Seleszt*: Zahidnojevropejszkij riszunko XVI—XVIII. sztolit iz zbirk Ljova. Katalog vizstavki, Ljviv 1982, 24, 81; 92, 93, 94 kat. szám (Lvov, Bibliotek Akademii Nauka, ltsz. 6509–4240, 6389–4120, 6565–4296).

36 Ráfáel arkangyal. Toll, barna tinta, 239×171 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, ltsz. 55.422. *Jávor* i.kat. 1979, 23. szám; *Jávor Anna*: Kracker János Lukács munkásságához. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 11, 16. Vö. Joseph Winterhalter tollrajza Brno, Moravské galerie B 61 (toll, sötétbarna tinta, 206×163 mm), melynek megtekinthetőségéért *Vlasta Kratinová*, fényképét *Miloš Stehlik* művészettörténésznek köszönöm. Winterhalter hasonló anyagalakjai: Brno, Moravské galerie B 51, Wien, Albertina D 2056, D 2055, Inv. Nr. 25679, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum T 2613 — ez utóbbi három *Wolf* i. m. 135 meghatározásáért, vö. *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 136, 144, mint Troger rajzait. A Szent András-szobor és a brünni dominikánus főoltár rajza: Brno, Moravské galerie B 117 és B 53. A Szent Mihály-templom szobros főoltáráról *Cecilia Hálová-Jahodová*: Brno. Brno 1947, 182, 191, vö. *Vránová* i. m. 41, 93.

37 Winterhalter (Vöhrenbach, 1702–Wien, 1769) újabb irodalma: *Heffels* i. m. 300 (nürnbergi rajza Kat. Nr. 355), *Miloš Stehlik* in: Franz Anton Maulbertsch i.kat. Wien—München 1974, 187. Az Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett gyűjteményében őrzött szignált („Jos:Walder 1754”) barna tollrajz. A mulandóság allegóriája tudommal publikálatlan, míg az ifjabbik Joseph Winterhalter rajzát közli a szobrász műveként az i. kat. der 31. Ausstellung der Akademiebibliothek, Wien 1966, 9.



Cerroni i. m. fol. 16r in: Lomičová i. közlése 69. Troger angyal-figuráihoz: *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 142 (Albertina D 2062), 151 (D 2061a, Inv. Nr. 27042), 98, Abb. 77, 100, Abb. 82 és 160, Fig. 4, vö. *Pigler Andor*: A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei. Budapest 1923, 39, lerajzolásai Albertina D 2083 és Graz, Landesmuseum Joanneum Hz 149: *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 148, 135.

38 Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, Itsz. 970, *Garas* 1980, 26 vö. *Heffels* i. m. 120, Hz 4277.

39 Drapéria-tanulmány. Toll, tus, ceruza, 272 × 215 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, Itsz. 55.436. *Jávor* i. kat. 1979, 24. szám. Vö. *Pavel Preiss*: Barockzeichnung. Meisterwerke des böhmischen Barocks. Praha 1979, 26–27, 154, 162 és *D. Szemző Piroška*: Franz Karl Palko alkotásai Pannonhalmán. Művészettörténeti Tanulmányok. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–60. Budapest 1961, 259–262; *Garas* 1961, 247, Albertina D 2108a.

40 *Jávor* 1982, 13–15, vö. *Vránová* i. m. 44, 96–98 és *Anna Petrová-Pleskotová*: Zur Frage des Wirkens Johann Lukas Krackers und seines Kreises in der Slowakei. Ars, 1971, 1–2, 95–98. A két Szent Ignác-vázlat szorosan összetartozó sorozatot alkot Troger Szent Miklós megdicsőülése-rajzával (Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2593), amelyet a melki Szent Miklós-mellékoltárkép kapcsán 1746-ra datálnak: *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 139, Nr. 142.

41 *Knab* i. m. 29, *Wolf* i. m. 123–130; *Johann Kronbichler*: Die Zeichnungen Michael Angelo Unterbergers. Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum LX. 1980, 107 kk, főleg 108–110.

42 Amazon karddal. Toll, tus, barna tinta, lavírozás, 338 × 218 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, Itsz. 55.409.1. Az 1799-es kiállításon nem szerepelt. A Judit Holofernes fejével és az Amazon íjjal-rajzok (*Jávor* i. kat. 1979, 28–29. szám) historizálásáról ld. *Slaviček* i. m. 175.

43 Assisi Szent Ferenc és a hegedülő angyal. Toll, tus, lavírozott, 178 × 130 mm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, Itsz. 55.430. *Jávor* i. kat. 1979, 34. szám. Vö. *Knab* i. m. 22–23; *Kronbichler* 1980, 137; továbbá *Alessandro Ballarin*: Quadri veneziani inediti nei musei di

Varsavia e di Praga. Paragone XX. 1969, 64–67 (Sebastiano Ricci prágai képeiről, annak velencei rajzáról) és *Nikolaus Pevsner—Otto Grautoff*: Barockmalerei in den romanischen Ländern. Wildpark-Potsdam 1928, 177 (Gioacchino Asseretto genovai képe), mint a Kracker kompozíciójához leginkább közelálló változatok *Andor Pigler*: Barockthemen. Budapest 1974, 433–434 gyűjtéséből. Dízianiról *Iván Fenyő*: Norditalienische Handzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest. Budapest 1965, 137–148, főleg Taf. 106: Szent Antal a Madonna előtt, Itsz. 2735.

44 Legújabbban *Horst Schweigert*: Graz. Dehio-Handbuch, Wien—München 1979, 259; Barokk in Slovenskem. Narodna Galerija Ljubljana (katalógus) 1961, 26 (*Anica Cevc*) — az itt kiállított Kracker-képek fotóiról *Garas Klárának* mondok köszönetet; *Christian Salm*: Über ein Bildnis von J. L. Krackher. Pantheon XVIII. 1960, 204 kk.

45 A csehszlovákiai kutatás szerint Kracker 1746-tól kimutatható Morvaországban, Josef Thadeus Rotter két oltárképén (Stražnice 1747, Bystré u Policky 1749) pedig keze munkája is felismerhető: *Vránová* i. m. 22, 39 nyomán *Krsek, Ivo*: Malířství 1. polovina 18. století na Moravě. Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity 23–24, 1979–80, 73. Korai, Troger-követő oltárképei az említettek kivül: Brno, Moravské galerie, Itsz. St. Brno 334: Szent Sebestyén az asszonyokkal, az Alt-Brünn-i augusztinusoktól, ld. *Vlasta Kratinová*: Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie (katalógus). Brno 1968, 19; a zناimi kapucinus főoltár és vázlata Bécsben: *Jávor* 1982, 11–13; a zناimi dominikánus templom predellaképei, az 1752-ből jelzett Szent Flórián, Szent Rozália és Szent György: *Vránová* i. m. 42, 43, 99; a bécsi Belvedere szignált Szent András-képe 1754-ből: *Baum* i. m. 272 — amely valószínűleg Eszlárról származik: *Garas Klára*: Elfriede Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien. Verlag Herold, Wien—München, 1980 1–2 Band. Recenzió in: Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 222–223.

Az oktatás jogáról az 1745-ös akadémiai lista kapcsán *Matsche von Wicht* i. m. 18. Winterhalter hradischi vállalkozásának (1750–51) forrásai: *Cerroni* i. m. 16v in: Lomičová i. közlése 70, *Aschenbrenner-Schweighofer* i. m. 220, *Kronbichler* 1976, 168.

## KRACKER IN WIEN

1719–1744/46

Johann Lucas Kracker wurde am 3. März 1719 in der Pfarre St. Michael zu Wien getauft. Sein Vater war Joseph Kracker, Bildhauer (Wien, 6. Dezember 1683 — Wien, 4. Oktober 1733), seine Mutter Katharina Wild (Rogendorf, um 1697 — Wien, 9. April 1762), sein Pate Johann Lucas von Hildebrandt. Die Kracker-Dinastie nimmt seinen Ursprung von Böhmen und ist seit 1650 in Wien nachweisbar. Der Urgroßvater des Malers, Tobias Kracker, Bildhauer (Georgental, um 1625 — Wien, 10. März 1665) war ein Schwager von Johann Fröhlich und stand vermutlich auch mit der Künstlerfamilie Pock in Verwandtschaft. Sein einziges bekanntes Werk ist die Madonna-Statue an der Fassade der Schottenkirche aus 1651. Von seinen sechs Kindern wurde Margarethe Ehefrau des Bildhauers Matthias Roth; seine beiden Söhne erzog er zu Bildhauern. Der ältere, Adam Kracker (Wien, 1653 — Wien, 1694) war bei den Pestsäule am Graben tätig, seine Witwe heiratete 1695 seinen dortigen Mitarbeiter, den Schlesien Johann Stanetti. Tobias II. Kracker (Wien, 1658 — Wien, 1636) stellte, als „rechte Hand“ von Fischer von Erlach, dessen Parnaß-Brunnen in Brunn auf in 1694, seine berühmteste Arbeit ist die Statuen-Ahnengalerie im Althan-Schloß zu Frain. Seine erste Frau starb nach der Geburt des ersten Sohnes Joseph Kracker; aus seiner zweiten Ehe kamen noch zahlreiche Kinder, unter ihnen der im Jahr 1734 „Universitätsbildhauer“ genannte Tobias III. (Frain, um 1700 — Wien, 4. November 1751) auf die Welt. Die Arbeitsbeziehung mit Hildebrandt erbte Joseph Kracker zum Teil von seinem Vater; alle beide wurden bei der plastischen Schmückung des Schloßes Mirabell zu Salzburg in 1722 erwähnt. Wichtige und neuerdings bestimmte figurale Bildhauerarbeiten Joseph Krackers sind die Fassadenplastiken der Linzer Deutschordenskirche (1721) und die des Riegersburger Khevenhüller-Schloßes (1733). Seine Witwe schloß 1735 Ehe mit dem Bildhauer Joseph Perdtl, der wohl identisch mit dem bei den Wiener Elisabethinern in 1748 tätigen „Pendl“ ist. Die Familie wohnt seit 1733 im Stadtfreihaus auf dem Getreidemarkt,

nicht weit von der Laimgrube, wo der erste Kracker schon Hausbesitzer, und später Joseph Mieter „im blauen Haus beim St. Theobald“ gewesen war.

Den 18. November 1733 wurde Johann Lucas Krackers Name in die Matrikel der Kaiserlichen und Königl. Hof-Akademie der bildenden Künste zu Wien eingetragen. Die Unterrichtsmethode der von Jacob van Schuppen verwaltete Schule sind uns von Beschreibungen und Akten der Akademie bekannt, nach denen schien es uns möglich einige Zeichnungen von Kracker für die Anfänge seiner Studierzeit zu datieren. Aus den im Museum Móra Ferenc zu Szeged aufbewahrten Zeichnungen sind die *Kopf- und Handstudie* und eine *Halbfigur von einem Mönch* mit Rötel, weiter die sich in der Kupferstichsammlung der Berliner Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz befindende, signierte *Kopfstudie einer Bacchantin*, die nicht nur aufgrund der Gattung, Technik, sondern auch nach Gesichtstypen auf Schuppensche Vorbilder weisen. Die erste Stufe der Akt-Studien war ebenso das Kopieren: so können wir die beiden Umriß- und schraffierten Federzeichnungen von *Sitzenden Männerakten* in Betracht nehmen. Kompositionsübung ist die Federzeichnung *Geburt Mariens* nach einem Kupferstich von Carlo Maratta, wie der gleichfalls unvollendete *Heiliger Mönch mit Kruzifix*.

Johann Lucas Kracker läßt sich noch einmal, den 16. Dezember 1738 an die Akademie einschreiben, laut dieser Eintragung „ist (er) zur Zeit . . . bey Herrn Herzog in der Josephstadt bey den 12 abosteln in der Lehre“. Der akademischer Maler Anton Herzog (Hiltensfingen in Schwaben, 1692 — Wien, 17. März 1740) war auch ein Verwandter der Familie Kracker, nämlich der Pate von der jüngeren Schwester des Johannes. Als Künstler aus der zweiten Linie des Hildebrandt-Kreises und der „klassischen“ Wiener spätbarocken Malerei, ist sein Hauptwerk das allegorische Deckengemälde im Bibliotheksaal der Alten Jesuiten-Universität aus dem Jahr 1734. Sein Oeuvre kann mit den Fresken des Prunksaales des Quesenberg-Schloßes zu Jaromeritz in Mähren (1731) und



mit der Auszahlungs-Angabe eines für die Herrschaft Vuková in Ungarn gelieferten Altarbildes „die Allerheiligste Dreifaltigkeit und unbefleckte Empfängnis der Mutter Gottes Maria“ aus dem Jahr 1737 ergänzt werden. Zwei, bisher unbekannte Zeichnungen Herzogs sind im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien aufbewahrt. Herzog konnte, nebst Wohnung und Unterhalt, die Möglichkeit der Freskomalerei seinem Gesellen, dem jungen Kracker bieten.

In 1739 und 1740 nahm Kracker an dem Wettbewerb für die „Premia in der Zeichnung nach dem Modell“ Teil, und — ebenso wie Maulbertsch — bekam er keine einzige Stimme für seine Arbeit. Aus den Namenlisten um 1740 kommt eine ganze Gruppe von Troger-Nachfolgern vor, die aber in der Periode des Professorats ja Rektorats Trogers (1751—1758) ihre Studien schon beendet, einige auch Wien verlassen haben. Es sind aus diesem Künstlerkreis eine Reihe von Federzeichnungen mit graphischem Charakter bekannt, die einem Typ — „Modus“ —, der Figurengestaltung und Schraffierungstechnik von Zeichnungen Trogers treu folgt, und zu denen einige Kracker-Werke assoziiert werden können. Die Umrißzeichnung mit zweierlei Tinte *Hl. Antonius Eremit* ist eine schwache Nachahmung von mehreren Kompositionen Trogers. Der *Putto mit Löwe* knüpft sich sogar anhand seines Motivs an die Beispielwerke. Die Zeichnung *Erzengel Raphael* ist mit kleinen Veränderungen auch von der Hand Joseph Winterhalters (Vöhrenbach, 1702 — Wien, 1769) bekannt, in der Sammlung der Mährischen Galerie zu Brünn. Derselbe Bildhauer hat die Figur auch zur Giebelstatue des Dominikaner-Hauptaltars in Brünn verwendet. Ihre gemeinsame Vorlage mochte ein Troger-Werk, vermutlich eine italienische Abzeichnung gewesen sein. Die halbe Gestalt der *Draperien-Studie* erinnert an die frühen Arbeiten von Franz Xaver Karl Palko. Neben den in Kupferstichen ausgeführten Blättern, die Unterweisung Mariä und Christus mit der Samariterin am Brunnen, die späteren, für Freskoentwürfe gehaltenen Oidipus- und Kadmos-Zeichnungen prassen auf ähnlicher Weise im selbstzweckigen Spiele der dünn schraffierten Gewänder. Durch eine seltsame Doppelheit ist die lavierte Federzeichnung: *Amazonen mit Schwert* charakterisiert. Der Kopf, die Haare, die Krone, das Hemd und der Panzer der Frauengestalt sind mit Feder in Braun, mittels minuziösen Schraffierung ausgeführt, dagegen ihre beiden Hände mit dem Schwert und dem Schild, sowie der untere Teil ihres langes Gewandes, ihre Beine und der Sockel sind mit Tusche umgezeichnet und mit Pinsel in Grau laviert. Diese malerische, aus Norditalien stammende

Technik, die für Gemäldeentwürfe zweckmäßiger und einfacher als die bei Troger gewöhnliche Methode des Bleigriffel-Schattierens schien, wird später zum bewährten Mittel der Zeichnenkunst für Kracker sein, wodurch seine Entwürfe im größten Teil mit denen von Michael Angelo Unterberger, ferner mit dem zeichnerischen Stil von Gaspare Diziani zu vergleichen sind. Es sind noch zwei Amazonen-Stücke in Szeged aufbewahrt und die letzte, auffallend qualitätvolle von den „selbstzweckigen“ Zeichnungen Krackers: *Hl. Franziskus von Assisi und der geigenspielende Engel* — nunmehr mit schwarz-grau, mild laviert Technik. Anfangs hat Kracker auch Entwürfe mittels schraffierter, reiner Federzeichnung verfertigt: die beiden ovalen *Hl. Ignatius-Kompositionen* zu dem aus 1750 signierten Altarblatt-Paar für Hödnitz in Mähren. Diese Skizzen sind sonst mit Trogers Entwurfzeichnung *Hl. Nikolaus* (um 1746, Wien, Akademie) in einer eng zusammenhängenden Serie einzuordnen. Das erste genau datierte Stück der lavierten Entwürfe von Kracker ist die *Glorie des Hl. Johannes von Nepomuk* für das Nebenalтарbild in Alsó-Sebes aus dem Jahr 1754.

Die ausdrückliche Richtung nach Troger erscheint auf den Gemälden Krackers nur vom Beginn der zweiten Hälfte der 1740-er Jahre in Mähren, da aber mit Durchschlagskraft. Das bezeichnete Fresko aus 1742 in Graz, eine monochrome Apostelserie ist vielleicht noch ein Erbe von Herzog. Von den drei, aus Slowenien bekannten, signierten Werken aus den Jahren 1744—45 sind zwei Bildnisse, das dritte ein schwaches Altarbild nach Rubens, sie alle übermitteln von Schuppens Lehre. Kracker, der laut seiner späteren Äußerung elf Jahre an der Wiener Akademie absolviert hatte, dürfte um 1744—1746 wieder in der Kaiserstadt und vielleicht in der Nähe von Troger verweilen. Der unter den besten „*Peintres Académiciens ... de Classe Première*“ ausgezeichnete Meister konnte in dieser Zeit schon tatsächlich im akademischen Unterricht, der seit 1745 wegen Mangel eines Gebäudes unter familiärerer Werkstattumständen lief, teilnehmen. Seine Anwesenheit an der Akademie seit seiner ersten Eintragungen in den Jahren 1728—30 konnte sonst auch nicht ohne Einfluß auf die Jugend gewesen sein. Es scheint daher begründet, diese letzte Gruppe von den Zeichnungen Krackers, zugleich den Großteil von den Troger-Impulsen auf 1745—46 zu datieren und in derselben Zeit eine für Krackers Aufbruch in Mähren bedeutungsvolle Vermittlerrolle des Bildhauers und Unternehmers Winterhalter, Trogers Genossen zu vermuten.



## A BARÁTSÁG-MOTÍVUM TÉRHÓDÍTÁSA A 18. SZÁZADI MAGYAR PORTRÉFESTÉSBEN

Esterházy Miklós gróf, a bécsi udvar pétervári követe 1758-ban a cári udvarnál működő francia festővel, Louis Tocquéval két portrét készíttetett magáról. A két egyidőben készült arckép, noha beállításuk hasonló, mégis lényeges vonásokban különbözik egymástól, s e különbségek kétfajta portréfestői feladatot és közelítési lehetőséget példáznak. Az egyik kép, amely csak Georg Friedrich Schmidt rézmetszetéből ismert, Esterházyt félalakban, hivatali környezetben, követi rangjának megfelelően öltözve, rendjelekkel örökítette meg, amint egy szék támlájának támaszkodva iratot tart a kezében. [1] (1. kép.) Ez a nyugat-európai arcképek és Tocqué gyakorlatában is inkább ülőportréknál alkalmazott megoldás itt a hivatalos megjelenést egészítette ki — valószínűleg a megrendelő kívánságára, — de a kor felfogása szerint a reprezentatív pózt egyúttal oldotta és természetessé is tette. E képmás célja és lényege Esterházy hivatali és társadalmi jelentőségének tömör megfogalmazása volt. A jellemzés itt is, mint minden reprezentatív portréban, ennek szemléletes, meggyőző kifejezésére redukálódott, valamennyi rekvizitum és részlet attribútum szerepet öltött, hogy segítségükkel e művészi szándék érvényre jusson.

Esterházy Miklós másik képe, amely a Magyar Nemzeti Galériában található, az előzővel azonos beállításban, de kisebb képkivágattal készült. [2] Merőben másképp szemlél és láttat e képen Tocqué. A leszűkített képtérrel kiemelt arc és a jellemzésére összpontosított festői figyelem már önmagában fesztelenebb bemutatáshoz vezetett, ehhez még társultak a karakter tárgyias, illetve hangulatkeltő kiegészítőiként a köznapibban személyes öltözkészítés és a sötét felhős ég, a romantikus tájfelfogás háttér-megoldással egyszerűsödött fordulata. (2. kép.)

A redukált változat gyakori kívánsága volt a megrendelőnek, hiszen a kisebb formátumú variációnak értelem szerűen más volt a rendeltetése, mint az ábrázolt társadalmi pozíciójára koncentráló nagyobb kivágatú képmásnak. Ám e közeli változatok többnyire nem tértek el lényeges részletekben egymástól, ugyanazzal a festői felfogással a bemutatás szerényebb, illetve teljesebb megoldását képviselték. Ezzel szemben Esterházy Miklós képének mellképi változatában merőben újszerű a megrendelő kívánsága és ennek megfelelően a festői megvalósítás is: a feladat Esterházyt magánemberként bemutatni. E megrendelői gesztus újdonság-jellege csupán az elkészült mellképből nem vonható le ilyen egyértelműen hiszen a végeredmény — Esterházyt felhős égháttér előtt gazdag díszítésű magyar ruhában mutató képmás — önállóan aligha sugallhat ilyen következtetést. Erre az a tény hívja fel a figyelmet — amely ezúttal alkalmat is ad utalni egy tendencia kezdetére —, hogy a kabinet-változat a feladat értelmezésében és festői megoldásában külön vált a reprezentatív célú hivatali képmástól, s nem annak azonos felfogású redukált formájaként készült el.

A reprezentatív pózzal járó distancia, illetve az empátikusabb művészi közelítés önmagukban is ellentétes festői eredményre vezetnek. Ezt a különbséget a megrendelő itt egy ikonográfiailag értelmezhető momentummal tovább fokozta. A reprezentatív célú portrén Esterházy európai divat szerint készült kabátja a külföldi udvarnál

betöltött hivatallal járó öltözkész, reprezentatív alkalmi jellegét a páncél és a rendjelek teszik egyértelművé. Amikor azonban magánemberként festette magát, magyar nemes voltát hangsúlyozta a gazdag zsinórozású prémes kabáttal, a hagyományos nemesi viselettel. Öltözete így a hivatali reprezentáció kontrasztjaként válik személyes tartalmúvá, a nemesi-nemzeti hovatartozást jelezve így lesz a privát szférát megjelenítő és képviselő attribútummá. Kétségtelen, hogy ez utóbbi képen Esterházy magyar nemes voltát reprezentálta, azaz magánemberként ennek kifejezésére helyezte a hangsúlyt. A reprezentáció fogalma, értelmezése szempontjából újfajta különbség annak megváltozott feladatában van. Abban, hogy Esterházynál mint megrendelőnél egyidejűleg kétfajta reprezentáció érvényesült: egy, amely a társadalmi — itt értsd hivatali — státust jelezte, s egy másik, amelyben belső, személyes indítékok és magánemberként vállalt mentalitás fejeződtek ki. A reprezentáció ilyen kettőssége a magyarországi portré korábbi gyakorlatában és megrendelőinek gondolkodásában nem lelhető fel.

A 17. század elejétől, a hazai festett portré megjelenésétől megfigyelhető, hogy nem vált külön a megörökítés szempontjából a társadalmi és a személyes szféra. Mind a nemesi, mind a polgári portrékban az egyént legkifejezőbben úgy jellemezhetjük a festő, ha a társadalmi státusra utalt, minthogy az ábrázoltnak leglényegesebb mondanivalója magáról társadalmi helyzete volt: rangja, foglalkozása, egyházi vagy világi hivatása, taggában véve nemesi vagy polgári származása. Tehát a festő a fiziognómiai megörökítés mellett a portréreprezentációval tudott eleget tenni az egyéni és társadalmi jellemzése együttes követelményének. Ezért ebben az időszakban a reprezentatív bemutatás a portréjellemzést segítette, hiszen általa tudott egyéniség és társadalmi lét együttesen és egymásra vonatkoztatva megmutatkozni. Minthogy a műfajban csak a reprezentáció segítségével válhatott képi látvánnyá az ábrázolt társadalmi helyzete, a portréfestészetben a reprezentáció ekkor még nem volt társadalmi réteghez kötött. Ugyanis épp a bemutatás mindenkor reprezentatív igénye és módja adott a megrendelőnek lehetőséget arra, hogy képmásán keresztül is társadalmi közössége és családjá reprezentánsa legyen. S vonásainak megörökítésén túl legfőbb szándéka nem is volt más, mint az, hogy portréján társadalmi osztálya, közössége tagjaként jelenjék meg. [3] Bármilyen, a személyére vonatkozó, vagy magánjellegű utalás ekkor még csak ennek alárendelve kaphatott helyet, — főként a kép kompozíciós részleteként, mellékleteként. Minthogy a megrendelő a műfajnak társadalmi és egzisztenciális helyzetét bemutató reprezentatív feladatot és tartalmat tulajdonított, bármely társadalmi réteghez tartozott is, képmásából az az óhaja olvasható ki, hogy önmagát és környezetét emelkedetten ünnepi, alkalmi jelleggel, de köznap szituációjának nem ellentmondó részletekkel és megfogalmazásban lássa viszont. Így a nemesi portréknál az enteriőr, az öltözet és annak kellékei, a címer, a közjogi méltóságra és birtokokra utaló felirat alkotta a portréreprezentáció képi rekvizitumait, addig a polgári portrék esetében a szerényebb tárgyi világ, a viselet





1. L. Tocqué—G. F. Schmidt: Gróf Esterházy Miklós (1711—1765) archépe, 1759

etnikai utalása, az olykor személyes tartalmú feliratok, s azok nyelvének, írásképeinek nyelvészeti információt töltöttek be hasonló feladatot. Ezek a portréelemek attribútum jelleggel vettek részt abban a reprezentatív feladatban, amelynek lényege volt képi látvánnyá formálni az ábrázolt társadalmi-vagyoni helyzetét. Az a gyakran lényeges különbség, ami a nemesi és polgári portrék között kvalitásban és formátumban tapasztalható, a megrendelő anyagi helyzetéből, illetve a rendelkezésre álló művészi lehetőségből eredt, és nem hozható a reprezentáció szándékával és céljával összefüggésbe. Hogy a portréreprezentáció mint ikonográfiai tartalom nem volt minőségi színhez kötve, hogy lényegét nem a minőség, hanem a társadalmi jellemzés szempontjai alkották, arra a 17—18. századi reprezentatív rendeltetésű nemesi ősgalériák gyakran ingadozó kvalitásszintje a legjobb példa, vagyis az a tény, hogy bennük művészileg igénytelenebb alkotások is betölthették reprezentatív feladatukat. Ezért ennek az időszaknak — 17. — kora 18. század — hazai portréival kapcsolatban a reprezentatív portré mint műfaji megjelölés nem lehet egy olyan képtípus összefoglaló szinonim megfelelője, amelynek lényegét a többnyire főnemesi ábrázolt előkelőséget és rangot aszociáló képi környezete, öltözetének és kellékeinek gazdagsága jelenti. A reprezentatív portré különálló műfaji kategóriává akkor lett, amikor az egyedi jellemzést szem előtt tartó önállósult kabinet-portré is megjelent a hazai portréfestészetben.

Amíg a megrendelő csak azt igényelte, hogy a festő portréjában társadalmi és közéleti pozícióját fogalmazza meg, s nem kívánta, hogy jelezze, érzékeltesse egyéniségét, magánemberi karakterét is, addig az arcnak nem volt szerepe a jellemzésben. A festő csak arra törekedett, hogy a vonások fizionómiailag hűek legyenek, amivel a pontos, tárgyilagos megörökítésnek tett eleget. Valószínűleg épp

ebben a megrendelői szemléletben, amely a jellemzésben a társadalmi reprezentációnak juttatott lényegi szerepet, kell egyik magyarázatát látnunk a műfaj valódi lényegét, a jellemábrázolást mint *archépfestői problémát* ignoráló egykorú hazai portrégyakorlatnak is. Végül is ez vezetett oda, hogy megrendelők többsége portréjával szemben igénytelenné vált, a festőtől csupán a hasonlóságot kérte számon. (Ebben jelölte meg az egykorú portréfestészet problémájának, nívtlanságának okát Sonnenfels, aki erre 1768-ban, a bécsi Képzőművészeti Akadémián tartott előadásában hívta fel az egykorú portréfestők figyelmét.) [4]

A hagyományos portréreprezentációt nálunk az ősgaléria-típus képviselte. Ennek reprezentatív karaktere késő reneszánsz-maniérista kompozíciós elvekre és motívumokra épülve a 17. század elején alakult ki, s a század folyamán ez a képtípus képviselte megfelelően a magyar főnemesség későreneszánsz jellegű udvari reprezentációját. [5] A későbbiekben a műfaj egészen belül ez a típus jutott domináns szerephez, mert mindaddig, míg a portré lényegi feladata az volt, hogy az egyént társadalmi valójában ábrázolja, az ősgaléria-típus a tudatosan alkalmazott műfaji konzervativizmus és a reprezentáció által szabályozott kommunikatív rendszere következtében (címer, feliratok, jelképi szerepben használt attribútumok,) egyaránt ki tudta szolgálni valamennyi megrendelőrege portréigényét. A 17. század folyamán és a 18. század első felében nem volt tehát még olyan magáncélú és indíttatású megrendelői program, amely önálló műfaji típusok megjelenését segítette volna. A 17. században ismert típusok közül a ravatalkép sajátos közlésrendszere, emblemikus kifejezőmódja és gondolati tömörsége miatt válik külön, a némiképp határesetként kezelhető donációs és votív képek, valamint építáriumok műfaji különállását pedig a speciális funkció magyarázza.

Az a tendenciaként értékelhető változás, amely átalakította a hazai portré ikonográfiai karakterét is, az 1740 körüli években kezdődött el. Mint ekkor minden művészeti újdonság, ez a változás is a bécsi udvarban élő főnemesség felől érkezett, s időben egybe esett azzal, hogy a főnemesség egy része az udvarnál a korábbiakhoz képest kétségtelenül kedvezőbb helyzethez jutott. Politikai, közéleti szerepe Mária Terézia kormányzati rendszerében kijelölte és konszolidálta pozícióját a birodalmi arisztokrácia egészen belül is, ez a tény pedig befolyásolta életmódjának reprezentatív kereteit, s annak olyan megnyilvánulási formáját is, mint a portré. Azonban a portréfestészet megváltozott kifejezésrendszerét és a módosult megrendelői szemléletet, azaz a megrendelő és portréja újszerű kapcsolatát mégsem önmagában ez a tény idézte elő, hatása inkább a szellemi-kulturális szféra áttételein keresztül érvényesült. Az ekkor megjelenő műfaji típusok amelyek a portréfestészetnek árnyaltabb, differenciáltabb kifejezési lehetőséget biztosítottak nem eredeztethetők közvetlenül a magyar nemesség megváltozott életformájából, a korábbiakhoz képest korszerűbb, európaibb udvari ideáljából. Még akkor sem, ha a stílári hatásokkal együtt az egyes típusok kompozíciós megoldásai, a gondolati elemek újfajta, olykor árnyaltabb (pl. allegorikus) közlésmódja is az új típusú életvitellel jutott el hozzánk a nyugat-európai portréfestészetből. A lényegibb és mélyebben játszódo átalakulásra nem a tipológiai újdonságokból, hanem olyan új vonásokból következtethetünk, amelyek a portré megváltozott reprezentatív szerepére utalnak. Vagyis a megrendelőnek arra az igényére, hogy a portréjellemezés a társadalmi szempontú értékvalasztás helyett a szellemi, kulturális értékekkel jellemzett magánszférával fonódjék össze. Ez az érték szemlélet átalakulását jelzi, amelynek értelem szerűen a portréban is jelentkeznie kellett, hiszen ez a legszemélyesebb műfaj — ekkor még jelentős reprezentatív funkciója okán is — érzékenyen reagált a társadalmi értékrend és mentalitás módosulásaira. Az érték szemlélet alakulása a hazai portréfestészetben azáltal követhető nyomon, hogy az eredetileg reprezentatív műfaj a 18. század folyamán karakterében mind bensőségebbé vált, míg nem a század második felére meghonosodott nálunk is a portré meghittebb közelséggel élő, szellemi és érzelmi tartalmat is kifejezni képes kabinet-változata.





2. Louis Tocqué: Gróf Esterházy Miklós (1711–1765) arcképe, 1758 Magyar Nemzeti Galéria





3. Louis Tocqué: D'Argence márki. Külföldi magántulajdonban

A hazai festészetben a 18. század közepén jelent meg a portrérepresentációnak az a válfaja, amelyben már helyet kapott a magánélet, a magánérdeklődés, s érzelmi és intellektuális szereppé vált a családi, társasági élet és a szellemi tevékenység is. Ezek a kor nyilvánossága számára is lényegessé vált élethelyzetek, illetve karakterisztikumok a megrendelő kívánságára jelentek meg képmásában, mert úgy érezte, hogy általuk lényegibb és igazabb összkép mutatható róla. Az arcképrepresentáció ezért a magánszféra helyzeteihez igazodott, illetve a magánszféra az árnyaltabb jellemzés érdekében bizonyos mértékig megnyílt a reprezentáció irányában. Különböző helyzetei beépültek a portrérepresentáció eszköztárába, minthogy a társadalmi-vagyoni szituáció már nem mindig volt elegendő az ábrázolt jellemzéséhez. A megrendelő számára megváltozott tehát a portré eredeti, 17. századi értelemben vett reprezentatív feladata és tartalma, képmását egyre gyakrabban tekintette egy *reprezentatív szerepként* vállalt magatartás képi dokumentumának. Arra pedig csak a műfajban megjelenő típusok által nyílt mód, hogy a megrendelő maga válassza meg az egyéniségének, az alkalomnak vagy reprezentatív céljának leginkább megfelelő magatartásformát. A különféle típusokban tehát a reprezentáció keretein belül, s annak igényével a magánszféra egy-egy területe, egy-egy élethelyzet jelenhetett meg. [6] E folyamattal járt együtt, hogy amilyen mértékben a portré másodlagos tartalommal telítődött, olyan mértékben lett mind érzékletlenebb a társadalmi reprezentáció iránt. Pontosabban ez a fajta portrérepresentáció már csak a közéleti portrénak lett feladata, amely önállósult típusként többnyire konzervatív képi megoldásokat vitt tovább.

Az értékváltásnak a műfaj későbbi sorsára nézve is figyelmet érdemlő, lényegi eleme tehát, hogy a magánszféra, majd később az érzelem a *nyilvánosság számára* is értéktényező lett. Az a tény, hogy a 18. század közepén erre a változásra a portréfestészet először a reprezentatív

vitás keretein belül reagált, részben a műfaj már említett reprezentatív funkciójából és szerepjellegeből adódott. De adódott abból is, hogy ez a szemlélet, illetve portréfelfogás a rokokó ízléshullámmal, a rokokó személyiség- és érzelmkultuszával összefonódva jelentkezett, a rokokó mint művészeti periódus pedig nálunk a reprezentációval leginkább élő fő- és középnemesi réteghez kötődött.

A rokokó érzelmesség és a reprezentatív szempontok példaszerű egybeesését egy, a hazai portréfestészetben addig ismeretlen típus, a családi csoportarckép egyik első példája igen meggyőző formában mutatja. Pálffy Miklós nádor családjának Martin van Meytenstől 1752-53-ban festett képén az udvari portréfestészetből szinte szó szerint átvett képi elemeket látunk, ilyen például a fa koronája közé bújtatott baldachint formázó drapéria itt értelmetlenné vált, a dekorativitásban túlhajtott motívuma. (4. kép) A formai átvételen túl sokkal lényegesebb azonban, hogy a kép szellemiségében — pontosabban érzelmességében — is a Mária Terézia családjáról készült portrékhoz igazodik. Az a reprezentatív nyilvánosságát élvező családias szellem, amely a császári ház hasonló képeinek legfontosabb mondanivalója volt, egyértelműen a Pálffy-arcképnek is legfőbb gondolati ihletője lett. Amíg azonban a hivatalos reprezentáció sablonjai, a hivatalos programmal való művészi azonosulás a császári család képmásainál lefogták Meytens képi fantáziáját és lélektani megjelenítőkészségét, addig a Pálffy-képen a drapéria dekoratív reprezentatív gesztusától eltérően festői figyelmét arra összpontosíthatta, hogy érzelmi összetartozást fejezzon ki. Ehhez a természeti környezet, amely az akkori nézőhöz a közvetlenség metakommunikációs nyelvén szólt, nagymértékben hozzásegítette. A Pálffy család képmása már azt az új megrendelői szemléletet képviseli, amely jelentéstartalmában megkopottnak, kifejezőerejében pedig kevésnek s ezért már korszerűtlennek érezte, hogy családja tagjairól különálló portrék készüljenek, s összetartozásukat pusztán a családi ösgaléria reprezentatív ikonográfiai egysége biztosítsa. [7]

A megváltozott megrendelői ízlés és szemlélet a családi arcképeknek főként azokon a példáin mérhető le, amelyekben a festők életképi csoportfűzéssel, hétköznapi mozzanatokat rögzítő pillanatszerű beállítással igyekeztek a



4. Martin van Meytens: Gróf Pálffy Miklós és családja, 1752-53. Österreichisches Barockmuseum, Wien



típus pszichológiai programját látvánnyá formálni. Az 1775-körüli években Nádasdy I. Mihály grófról és családjáról ilyen életképi elemekkel és hangnemben készült arcképen az enteriőrnek nem magyarázó vagy kiegészítő



5. Magyarországi festő, 1770 körül: Gróf Nádasdy I. Mihály, 1775 körül (lappang)

szerepe van, hanem a családi életteret megidézve a pszichikai közlésnek lett részese. [8] (5. kép.)

A kifejezés lehetőségeit és módszereit szelektíven befolyásoló másik szempontként ekkor, a 18. század közepén került előtérbe az intimitás igénye, mint ennek az időszaknak a kulcsjelensége. Formai és tartalmi újításokban mérhető hatása az irodalomra és a zenére közismertebb, s e területeken is ízlést és szemléletet formálva az intim műfajok és megfogalmazásmód kultuszát segítette. A meghittebb kifejezésmódban ekkor természetesség és egyfajta individualitás fejeződött ki, a magát érzelmi szubjektumként már nyíltan is vállaló ember igénye a bensőségesség iránt. Ugyanez tapasztalható a személyiség differenciáltabb megbecsülésében, s ez mérhető le a megváltozott életmódban is. [9] A lakóépületek kialakításánál például ekkor kezdtek kényelmi szempontok dominálni, a lakószobák kisebb méretükkel ekkor váltak lakályosabbá és kényelmesebbé, a lakóegységek ésszerű felosztásával a társasági és különböző szellemi időtöltésre alkalmas helyiségekkel a kényelmesebb élet, az otthonosabb berendezkedés feltételeit teremtették meg. [10] Egyfajta meghittebb szellemiség mutatkozik meg a lakószobák falképeinek témáiban is, amikor a társasági élet szokásait könnyed modorban megidéző jelenetek, majd — hasznos mulatsággal — egy újfajta morált képviselő divatos olvasmány, a Telemakhosz epizódjai kerültek a falakra, már a század 70-es éveiben. A megrendelői gondolkodás „léptékváltásának” és személyiségre hangolt ízlésvilágának a jele, hogy az érzelmi divat egymást követő változatainak ebben a monumentális műfajban is művészi formát kellett kapniuk. [11]

Amikor az intimitás, a meghittség a hazai portréban új tartalmi elemként jelent meg, hatására a magánszféra kilépett az attribútumok felsorolásszerű tárgyi világából, a képi környezet léttérré szerveződött, a zsánerelemek és a zsánermozzanatok pedig személyiséghez kötődő momentumként élet- és szemléletmódot érzékeltettek. A zsánerszerű portré egyik első hazai példái közül valók az 1740 körül, hagyományosan Meskó Jakabról és nejéről készült portrék. (6–7. képek) A csak e művei által ismert Ludwig van Roy a megelőző évtizedek holland,



6. Ludwig van Roy: Meskó Jakab arcképe, 1740 körül. Sopron, Zichy-Meskó palota



7. Ludwig van Roy: Meskó Jakab feleségének arcképe 1740 körül. Sopron, Zichy-Meskó palota



északnémet arcképein alkalmazott életképi beállítással, a hétköznapi háziasság légkörével hozta emberi közelségbe ábrázoltjait. A megfogalmazás effajta spontaneitása és könnyed esetlegessége Kupeczky másfél évtizedes bécsi működése ellenére mint arcképfestői megoldás ezt megelőzően idegen volt a hazai megrendelőktől. Talán az izlésváltás érzékeltetésében nem vezet túl messze a megjegyzés, hogy ugyanez a festői szemlélet és módszer érvényesült a hétköznapi valóság egy mozzanatát, részletét a maga esetleges valójában megragadó és intim közelségben „kimerevitve” mutató trompe l’oeil műfajában is, amely éppen ezekben az évtizedekben hódított nálunk az értő és szellemi-meditatív képi játékra fogékony közönség körében. Hogy a portré változó felfogásában az újfajta szemlélet mennyire rugalmas volt és nyitott az újdonság felé, azt az is mutatja, hogy a megújult kifejezőmód nem került ellentmondásba a portré hagyományos reprezentatív rendeltetésével. A Meskó-képek ugyanis egy városi palota, az ún. Zichy-Meskó ház fogadószobájába készültek, ami szintén új vonás a vidéki nemesi rezidenciák ősgalériáihoz képest. Így ugyanis a portrék részesei lettek a meghittebb kapcsolatrendszeri közösségi, társasági életnek, annak, amelynek oldottabb szelése minden bizonnyal újszerűségüket is táplálta. Az pedig már a kor új típusú társadalmi-szociológiai tendenciáinak irányába mutat, hogy a jelenség első közt egy fejlett nyugat-dunántúli, a polgárosodó nemességnek is megfelelő életteret nyújtó városi környezetben tűnik fel.[12]

Típusában ebbe a körbe tartozik és kompozícióját tekintve is hasonló a már említett Esterházy Miklós gróf, a későbbi pétervári követ egy 1746-ban, valószínűleg Bécsben készült portréja.[13] (8. kép.) Az otthonossá könnyített öltözk, a pillanatszerű szituáció szintén egy szellemileg nyitott, könnyed megrendelői karaktert fejez ki. Azonban a kissé finomkodó festői közelítés tartózkodó marad a jellemzésben is, s nem érinti mélyebben a megrendelő egyéniségét, nem él igazán a markánsabb és életesebb bemutatás lehetőségével, s a köznapi természetességet korlátszerűen megfelelő szerepként állítja elénk. A kevéssé modellált, inkább rajzos, éles kontúrokkal és kemény árnyékokkal formált arc, a nőiesen finom vonalú,

tartásukban kecses kezek olyan festői jellemzők, amelyek alapján a kép Martin van Meytens 40-es évekbeli műveivel hozható összefüggésbe.

A portréfestészet a kifejezés módszereiben szenzibilisebbé, lehetőségeiben pedig gazdagabbá vált tehát akkor, amikor illetőségi körébe vonta és a jellemzés szolgálatába állította az életmódot és mentalitást közvetítő és érzékelhető személyes környezetet. Ez a változás, amelynek eredőjénél a rokokó személyiségre hangolt izlésmozzanatait találjuk, egy összetettebb arcképfestői szemlélet kezdete lett. Ez a teljesebb arcképfestői látás, amely ábrázolt és környezete kapcsolatát sosem kizárólagos térszerűségben kezelte és értelmezte, különösen a következő században, a személyiségre és az érzelmek kifejezésére fokozottabban figyelő, kora 19. századi portréfelfogásban kap majd megfelelő jelentőséget.

A 19. századi portréfestészet képi megoldásait és tartalmi jellemzőit is erősen befolyásoló másik programot a felvilágosodás új értéktudata emelte a reprezentatív megfogalmazás feladatává. Először a művelt és a felvilágosodás szellemiségétől érintett megrendelők portré-representációjában lett ugyanis meghatározó szerepe a magánszféra intellektuális rétegének, pontosabban annak, hogy az ábrázolt műveltségét, szellemi, kulturális értékekhez való viszonyát a festő vizuálisan is megfogalmazza. Ez a program gyakran csak egy attribútum jellegű és tartalmú szituáción keresztül válhatott képi látvánnyá.

A műveltség alapja, a korszerű neveltetés ugyancsak ennek a tendenciának a jegyében vált az egykorú gyermekportrékon is a reprezentáció legidősebb témájává, tartalmilag is megújítva ezt az addig nagyon is hagyományos karakterű portrétípust. Ebben a változásban nemcsak a felvilágosodás nevelésközpontú szelleme, de a műveltség társadalmilag általánosan elismert rangja is megmutatkozik. A hazai pedagógiai elvek körültekintően gyakorlatias elképzeléseinek megfelelően a háztartás gyakorlatához nélkülözhetetlen számtani ismeret vált például reprezentatív „szellemi attribútummá” Mertz János leányportréján.[14] (9. kép.) A képen azonban gesztus és attribútum egymásra hangolt jámbor célzatossága valósult meg, amely egy töröl fakadt az újszerű reprezentatív szituációban még járatlan festő aggályoskodó művészi elképzeléseivel. Az arcképfestői bátortatlanság végül is a nemesi ősgalériák reprezentatív sablonjai mellett döntött. A felvilágosodás korszerűbb művelődéspolitikai elképzelései, így a szélesebb rétegekre kiterjedő oktatás a polgári megrendelők reprezentációs igényeit is alakította. Ez Georg Metznernek — vsz. az eperjesi festőcsalád késői leszármazotjának — egy ábécéskönyvet tartó polgári gyermekportréján jól követhető.[15] (10. kép.) Bár a beszédes és a polgári értékértékelést frappánsan tömörítő attribútum valószínűleg festői leleményként került a képre, a szellemiség presztízse, ez a polgári értékrendig ható új szemléleti tényező a későbbiekben is effajta gyakorlatias, takarékos formában mutatható ki a városi polgárság portréin.

A század 50-es éveiben még elvétve ugyan, de előfordultak már olyan ábrázolások, amelyeken a praktikusan elsajátított művészeti ismeret — főként a rajz — a főúri életmód és neveltetés jellemzőjeként, illetve hasznos szó-rakozásként jelent meg.[16] Ezért elsősorban a megrendelő szándéka mondható újnak, a tatai ágból származó ifjú gróf Esterházy Miklós arcképe esetében.[17] (11. kép.) Balját hanyagul egy felállított rajzmapán nyugtatja, jobbáiban rajzirónt tart. A beállítás egy festő magatartását asszociálja, amit viszont öltö-zéke, huszártiszti egyenruhája nem támaszt alá. Esterházy gróf festő tevékenységéről nem tudunk. S ha volt is ilyen jellegű tanultsága, az nem léphette túl azt a műkedvelő szintet, ami őt több más kortársával együtt inkább a differenciáltabb műértésre és izlésre, igényesebb műpártolásra tette alkalmassá. A portréján megjelenő rajzeszközöket ez okból inkább csak művészet iránti vonzalma racionalizált jelképeként kell kezelnünk, nem más-ként, mint a művészettel való kapcsolatra, a mecenatúrára utaló hagyományos szimbólumokat, mint például Mínera szobrát. Az ifjú Esterházy gróf azzal, hogy művészet iránti vonzalmát nem egy megszokott jelképre



8. Martin van Meytens (?): Gróf Esterházy Miklós (1711–1765) arcképe, 1746. Londoni magántulajdonban

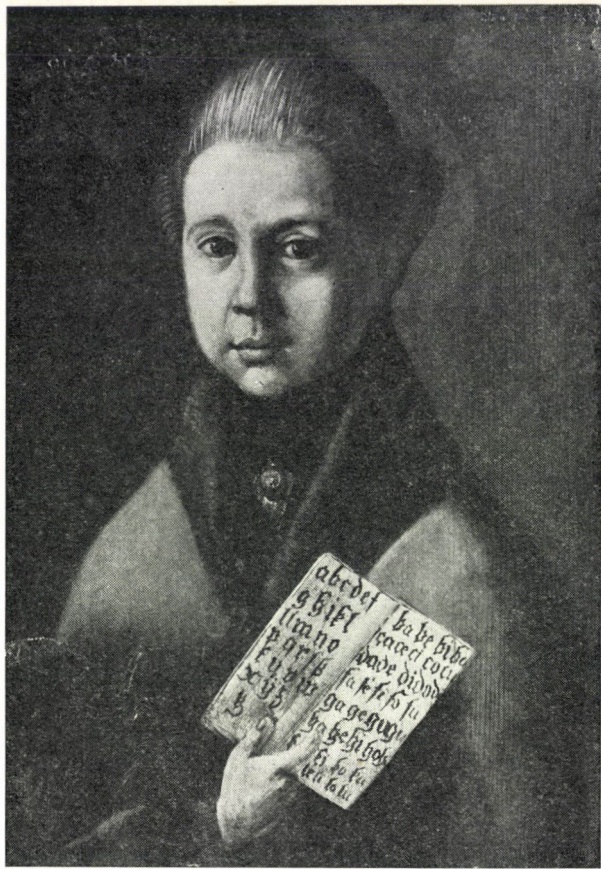


bízta, hanem egy képi nyelven eléggé közérthető szituációba sűrítve fogalmaztatta meg, valószínűleg többre kívánt utalni, mint amit a hagyományos szimbólumok az egykorú értelmezéssel kifejeztek. Egy olyan bensőséges kontaktusra a művészettel, aminek alapja talán egyfajta művészi tanultság.

Műkedvelő festőként és a bécsi Képzőművészeti Akadémia tiszteletbeli tagjaként a művészettel szoros kapcsolatban élő Hadik János grófról a dán születésű Stunder festett arcképet. (12. kép.) A képmás nemcsak Hadik aktív festői működését „tanúsítja”, de kettőjük magánemberi kapcsolatát is.[18] A pozsonyi Nemzeti Galériában levő arckép ugyanis igen szellemes gondolattal egy olyan kettősportrének készült, amelyen a bemutatott festő „modellje” maga a képet készítő portréfestő volt.[19] Azaz, a képen Stunder abban a szituációban örökítette meg Hadikot, amint az épp ő róla fest arcképet. A portretírozás „egyidejűsége” természetesen csak arcképfestői fogás, de lehetőséget adott arra, hogy a közös



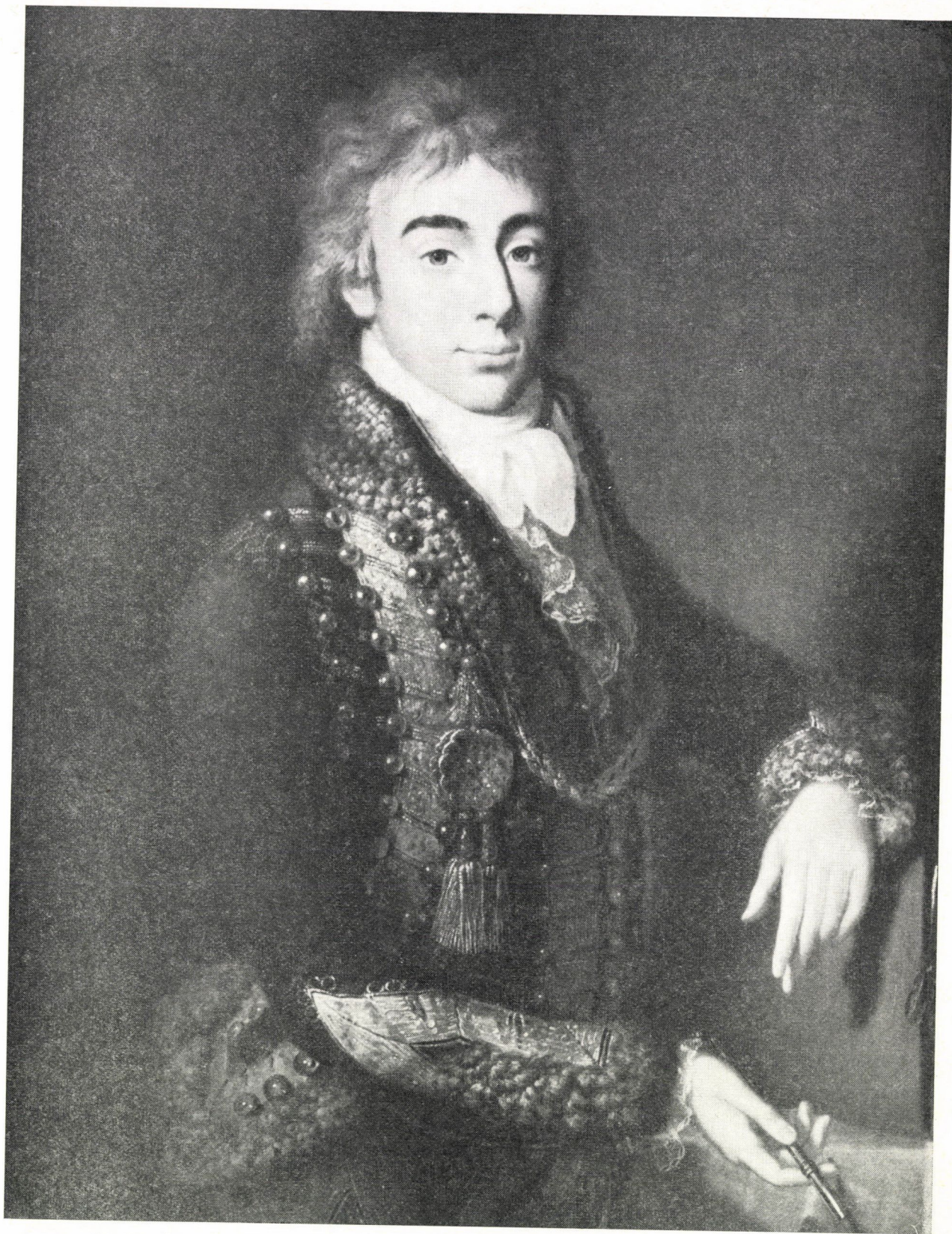
9. Mertz János: Leányarckép, 1780. Szekszárd, Béni Balogh Adám Múzeum



10. Georg Metzner: Fiúképmás, 1771. Budapesti magántulajdonban

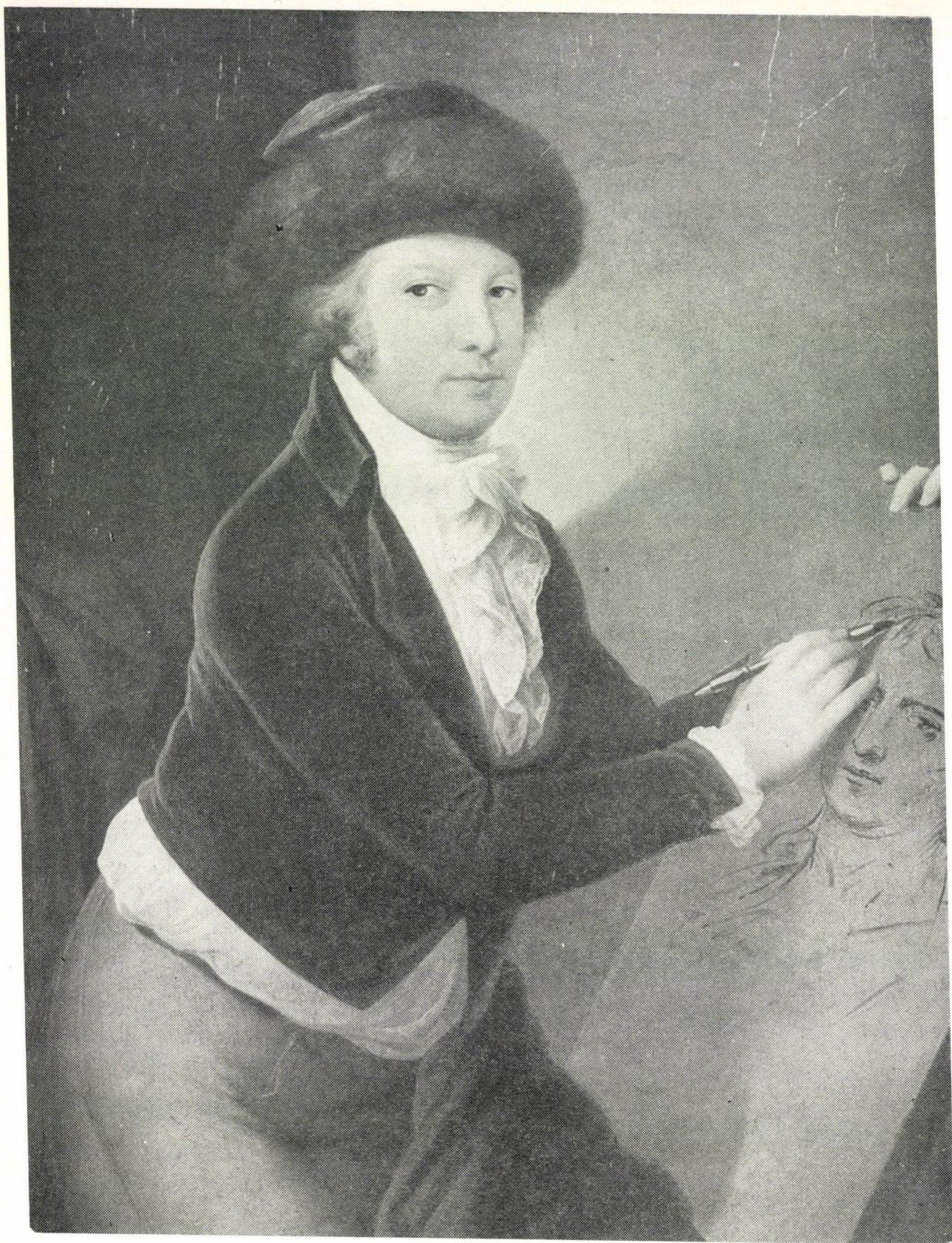
portré úgy valljon kapcsolatukról, hogy benne festő voltuk is helyet kapjon. A kép egy másik példányát a Magyar Történelmi Képcsarnok őrzi, ennek hátán maradt fenn az ábrázolt azonosítását lehetővé tevő felirat: „Johann Graf Hadik”. [20] (14. kép.) Az újabb szakirodalom a pozsonyi példány Stunder szignatúrája alapján mindkét képet Stunder önarcképének tekintette, elvetve a budapesti változattal kapcsolatos korábbi véleményyt, amely a képet Hadik portréjának tartotta.[21] A két képen csak a festővásznon levő portrék különböznek egymástól. E szembetűnő eltérés miatt a képek nem tekinthetők a megszokott gyakorlat szerinti sajátkezü másolatnak, noha festői megoldásban, kompozícióban, színezésben s valamennyi egyéb részletben megegyeznek, de a különbség nem is olyan jellegű, hogy annak alapján festői variációra gondolhatnánk. Az eltérés annyira konkrét, hogy inkább tartalmi megfontolásra vall. Vagyis a képek nem ugyanazon megoldás változatai, hanem párdarabok olyanformán, hogy míg a pozsonyi képen Hadik Stunder festi, addig a budapesti példányon a műkedvelő gróf Stunder feleségének portréján dolgozik. Ez a körülmény egyúttal az eddigi hozzávetőleges 1790 körüli datálást 1797-re, — Stunder házasságkötésének évére — vagy az ezt követő évekre igazítja. Stunderrel és feleségéről a Magyar Nemzeti Galéria két olajminiatűr őrzi, amelyek felirata bizonyossá teszi személyüket[22] (13, 15. képek.) Ezek nemcsak alátámasztják, hogy a festőképmás ábrázoltja nem lehet Stunder maga, de segítségül hívhatók a festővásznon látható két archoz is. Stunder feleségének arca, álla, a Hadik-portrén talán kissé teltebb, lányosabb, de szemöldökének határozott egyenes vonala, felső ajkának hullámos ívelése mindkét ábrázoláson azonosak, míg Stundernek markáns szemkörnyéke, homlokára hulló rövid haja tekinthető mindkét képen jellegzetesnek. A megkettőzött bemutatás végül is egy olyan megoldással





II. Bécsi festő, 1800 körül: Gróf Esterházy Miklós (1775—1856) arcképe, Tata, Kuny Domokos Múzeum





12. Stunder János Jakab: Gróf Hadik János, 1797 körül, Bratislava, Slovenská Národná Galeria





13. Stunder János Jakab: Önarckép, 1797 után. Magyar Nemzeti Galéria

válhatott mindkettőjük számára e festőbarátság emlékévé, hogy Stunder azt a képet őrizte meg, amelyen barátja a felesége arcképén dolgozik — ezért is kerülhetett ennek a képnek a hátára az ábrázolt neve (vagy baráti gesztusként saját kezű aláírása?) —, míg Hadíknak a Stunder vonásait is őrző kettősképmás jutott baráti emlékként. Ezért nem véletlen, hogy Stunder — értelemszerűen — ezt a példányt szignálta.[23] A két képet nemcsak magánjelentése kapcsolja össze, de egy kompozíciós játék is. Stunder finom arcképfestői leleménnyel összetartozásukra olyanformán is utalt, hogy a kettőt egységes képi látványként fogta fel, ezért maga és felesége „kép a képben” arcképeit egymás felé forduló portrépárként festette meg.

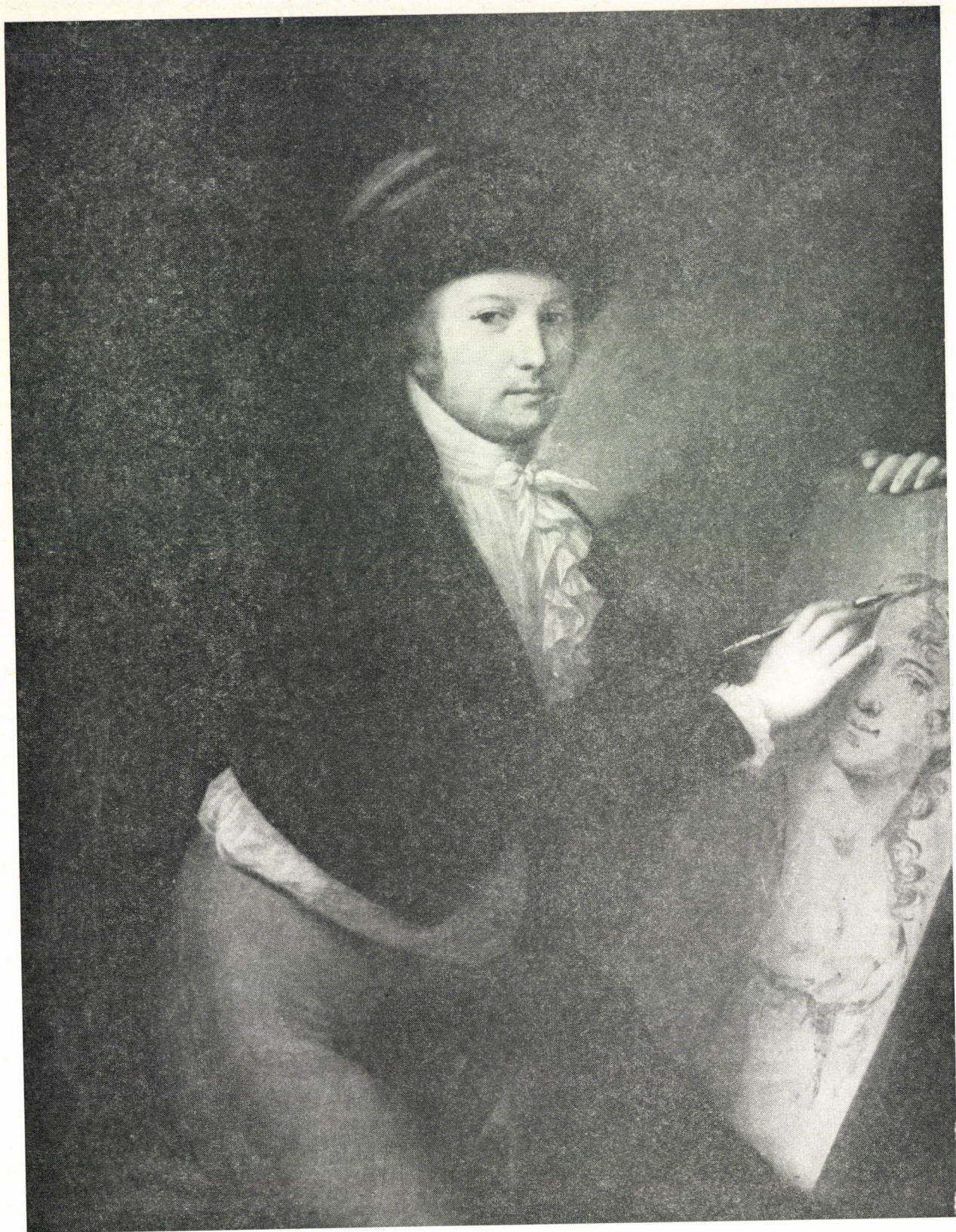
A 18. század utolsó évtizedeiben a hazai portréfestészet azokban az esetekben kísérelte meg igazán önön műfaji kereteit és hagyományos kifejezési lehetőségeit megújítani, olykor pedig átlépni, ahol az arcképfestői feladathoz már nem csupán az tartozott, hogy a megrendelő képi környezete attribútumszerűen utaljon a szellemi tevékenységre, az érdeklődésre, de az is, hogy jelezze a korban oly fontos szellemi közösséget, magánemberi kapcsolatokat, pontosabban azok jellegét, jelentőségét, esetenként egyéni színezetét. A portré feladata így lett összetettebb, hogy a követelmény vele szemben egy új minőségre váltott. Az ok az, hogy ennek az igénynek a hátterében olyan tartalom van, amely elsősorban fogalmi természetű és inkább verbálisan rögzíthető. S bár e tartalom más idiómában — az irodalom különböző sféráiban — a kifejezőmód hagyományának következetességére épülve jóval árnyaltabban jelenhetett meg, a korszak intellektuális igénye végül a képzőművészeti kifejezést is szembesítette ennek képi megfogalmazásával. Megkívánta tőle, hogy egy adekvát műfaj — a portré — segítségével jelenítsen meg egy jellegzetes magatartásformát, illetve szellemi, érzelmi jelenséget, vagyis a barátságot és a szellemi rokonságot mint következetesen vállalt szerepet, illetve korjellemző kapcsolatformát. Ez a 18. század végi szellemi, főként irodalmi életben — köztudottan — közösségi kapcsolatformává idealizálódott, a történeti visszatekintés számára pedig tudattörténeti jelenséggé kristá-

lyosodott. Ezért ha hihetjük azt, hogy a portré bizonyos feltételek mellett értékelhető eszmétörténeti mozzanatok szeizmográfjaként is, mindenképp érdemes nyomon követni, hogyan igazodott a műfaj egy fogalmi lényeg képzőművészeti transzponálásához. Műfaj történeti szempontból úgy fogalmazható meg a kérdés; hogyan élt a megrendelő és a festő a rendelkezésére álló képi hagyománnyal, illetve miként igazította azt a megváltozott követelményhez. Miként lehet tehát egy portréban számunkra is értelmezhető módon jelen az ábrázolt szellemi háttere és alkata, milyen képzőművészeti — esetenként interdiszciplináris — utalásokban nyilvánulhatott meg az a tartalom, amelynek a portré olykor hordozója és megjelenési formája is volt. Egyes műfaji jelenségek ezért csak eszmétörténeti mozzanatokkal való összefüggésük felfejtésével kaphatják meg értelmüket, s ezáltal tisztázható műfaji szerepük is. Ez teszi lehetővé azt is, hogy a portét szellemi-kulturális részjelenségek képzőművészeti lenyomataként kezeljük. Ennek azonban feltétele, hogy a képzőművészet jelzésein megragadható legyen az a többlet, ami ezt a megfeleltetést indokolja.

Az ábrázolt szellemi háttere Johann Martin Stock alábbi két portréján jellegét tekintve megegyezik, ugyanis az ábrázolt mindkét esetben szabadkőműves volt, s mindkét portré ezzel a momentummal lényegi összefüggésben van. Azt azonban, hogy ez milyen képi megfogalmazással jutott szóhoz, a megrendelés közvetlen indítéka, személyes vonatkozásai eltérő módon befolyásolták. Az 1780-as években alakult szabadkőműves páholyok gyakorlati jelentősége a szellemi, tudományos élet megújulásában, korszerűbb tendenciáinak kibontakozásában, valamint szerepük a felvilágosodás eszméinek terjesztésében ma már alig mérhető fel és értékelhető tényleges súlyában. A magyarországi szabadkőműves szabályzat ugyanis egyben társadalmi reformok programtervezete is volt. Szakterületek és tudományágak szerint konkrét tematikát adott meg, amelynek tanulmányozása és elméleti kidolgozása a megfelelő felkészültségű „testvérek” feladata lett. A századvég reformtörekvéseiben és tudományos — különösen közgazdasági és jogtudományi — irodalmában e szabadkőműves indíttatású szempontok jól felismerhetőek.[24] A szabadkőműves szervezet társadalmi szinten mérhető szemléletformáló hatása mégis inkább abban állt, hogy a páholy-összejövetelek a hazai szellemi életben először képviseltek egy olyan közéleti fórumot, ahol nemcsak politikai vélemények és elképzelések kaptak vitákra alkalmas nyilvánosságot, de ott tapasztalhatta meg első ízben felvilágosodott nemes és értelmiségi egy kulturális és tudományos érzékenységgel szellemi közélet jelentőségét, művelődéspolitikai erejét is.[25] Ez a felismert szükséglet nemcsak a páholyok szellemi légkörét és munkáját határozta meg, de lényegében ez hatotta át a századvég valamennyi kulturális történést is. A szellemi közéletre való igény felismerhető az ekkor megszülető irodalmi és tudós társaságok működésében, s ugyanez tartotta hosszabb-rövidebb ideig életben a kisebb, helyi kezdeményezései irodalmi köröket is, amelyeknek irodalompartolással és önműveléssel foglalkozó tagjai nemesi szalonokban jöttek össze, míg polgári környezetben „olvasó kabinétek” alakultak, amelyek klubszerűen működve hasonló kulturális-közéleti szerepet láttak el. De rokon jellegű, bár tágabb horizontú közéleti érdeklődésre számított az a nagyszámú folyóirat és folyóiratszerű sorozat is, amely ekkor, a század 80-as éveiben indult meg.[26]

Kétségtelen, hogy az ekkor kiteljesedő szabadkőműves mozgalom eszmei háttere, a páholyok demokratikus légköre is hatott a kialakulóban levő új típusú, polgári karakterű közösségi szemléletre.[27] E szemlélet kísérőjelenségeként a kortársi kapcsolatokat jellege is megváltozott, s bennük a szellemi meghatározottságnak, az intellektualitásnak lett döntő szerepe. Nem véletlen, hogy olyanok keresik ekkor egymás rokonszenvét, akiknek nem annyira politikai, közéleti pályája, mint inkább szellemi magatartása, kulturális, tudományos érdeklődése mutat hasonló vonásokat. A szellemi rokonság gyakran a szabadkőműves eszmeközösséggel társulva, a korszak egyik legfontosabb kapcsolatteremtő motívuma lett. Amikor





14. Stunder János Jakab: Gróf Hadik János, 1797 körül. Magyar Történelmi Képcsarnok





15. Stunder János Jakab: *Feleseké archépe*, 1797 után. Magyar Nemzeti Galéria

gróf Teleki Sámuel marosvásárhelyi könyvtárát rendezte be, falain olyan kortársak képmásaiból állít össze portrégalériát, akik hozzá hasonlóan a kor tudományos színvonalán álló gyűjteményt, de főként könyvtárakat hoztak létre.[28] Kéri őket, hogy e célra az általa megadott méretben készíttessék el képmásukat.[29] Történelmi visszatekintésként protézisrót "azon jeles személyeknek, kik a' Haza késő maradéka ditső emlékeztetése is érdemesek"[30] könyvgyűjtő elődei, Mátyás király és Bethlen Gábor arcképeivel egészíti ki. Ez a „híres emberek” portréiból összeállított sorozat tehát nem egyedül a szellem nagyjainak emléket állító humanista hagyományt vitte tovább, s általa nem csupán a tudomány mecénásainak tága értelmezhető arcképcsarnok jött létre. A múltat és a jelent Teleki itt egy nagyon is konkrét szempont, a könyvtáralapítás és a gyűjtőtevékenység, még pontosabban a kulturális célok és a mecénási magatartás azonosságából eredő személyes tisztelete és rokonszenve alapján állította egy sorba. Az arcképsorozat tehát ebben az esetben is, hasonlóan a kor barátság-kultusza által életre hívott portrégyűjtésekhez, a szellemi rokonság „képzőművészeti perszifikációjaként” értelmezhető.

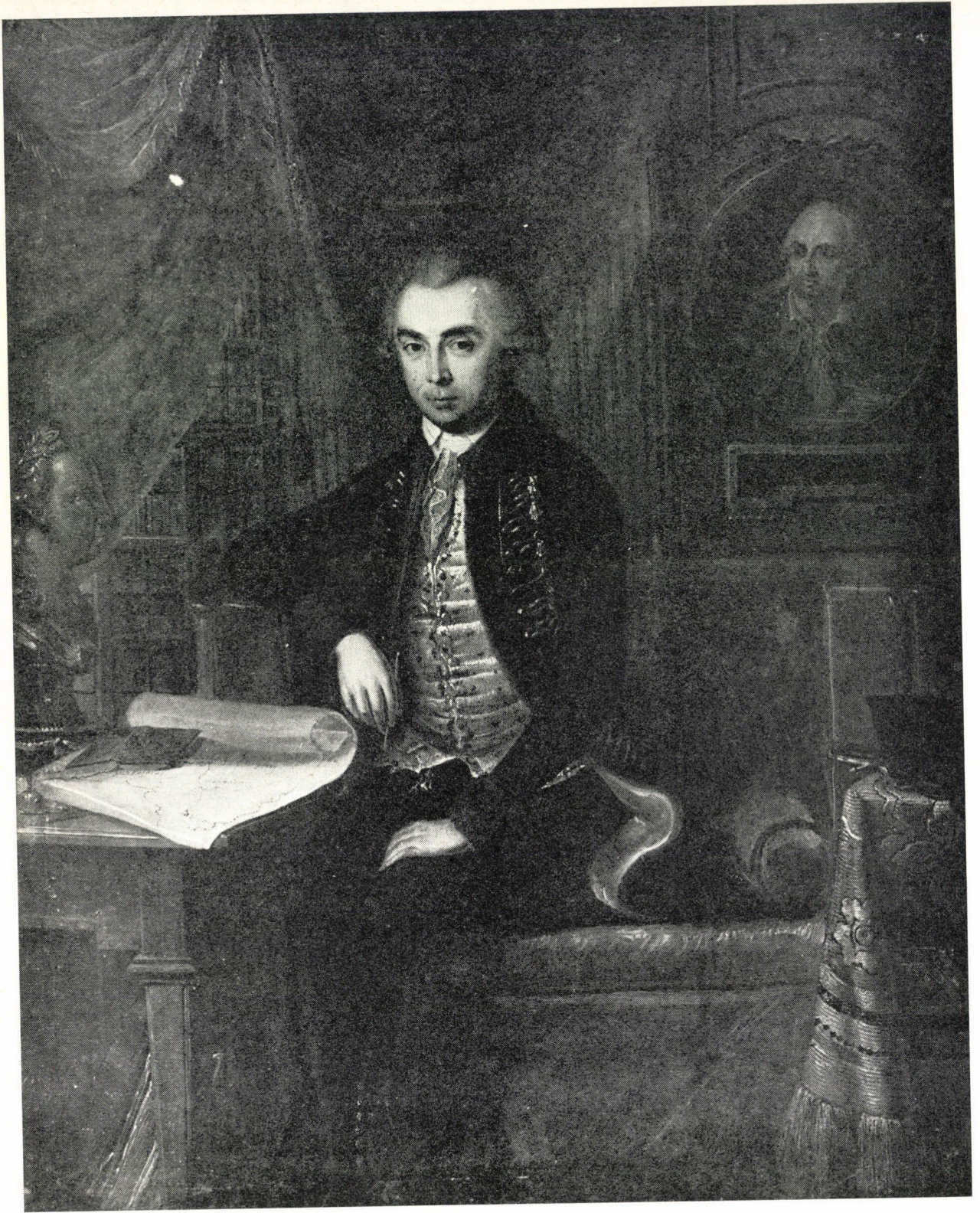
Hasonló szándék, vagyis a kortársi rokonszenv adta indítékát egy szintén Telekivel kapcsolatba hozható, s a hazai portréfestészetben ritka típusú kettősportré megrendelésének is. (16. kép.) Johann Martin Stock ezt a festői feladatot egy dolgozószooba enteriőrében megjelenő „kép a képben” kompozícióval oldotta meg. Az íróasztala mellett ülő középkorú férfiban, akinek vonásait sötét, határozott ívű szemöldök és erőteljes ornyereg tesz jellegetessé, Teleki Sámuel azonosíthatjuk, míg a háttér kötetlen előadásban megfestett képmása Stock munkadóját, Brukenenthal Sámuel ábrázolja.[31] (vö. 17. 19. képek) A marosvásárhelyi tékában a kortársak között ott függött Brukenenthal arcképe is, azonban a portrészortozat reprezentatív nyilvánossága kevésbé volt alkalmas arra, hogy mélyebben jellemezze kettőjük emberi és szellemi kapcsolatát, amelyben gyűjtőszemléletük rokon vo-

násai mellett azonos mecénási szempontok is szerepet játszottak. Teleki könyvtárával a „magyat Göttingát” kívánta létrehozni, s ezzel Erdély tudományos-kulturális helyzetét, rangját javítani, ám hasonló szerepet szánt Brukenenthal is képzőművészeti, numizmatikai és helyismereti szempontú gyűjteményeinek az erdélyi százság kulturális felemelkedésében. Gyűjtőtevékenységüket és tudományos elképzeléseiket a kor enciklopédikus érdeklődése mellett ez a törekvés tágitotta sokrétűvé. Ugyanaz tehát, mint ami az akkori erdélyi közigazgatási központban, Nagyszebenben működő Szent András páholy tudományos programját, gyűjtő és adatfeltáró munkáját is meghatározta. Ez a munka a kettősportré megfestésének évében, 1787-ben indult meg, amikor a páholy elfogadta egy „erdélyi enciklopédia” összeállításának és kiadásának tervét. A nagyszabású elképzelést az akkor legkorszerűbb tudományos szemlélet jellemzi. A terv elgondolói figyelembe vették Erdély mindhárom nemzetiségét, történetüket politikai és gazdasági szempontból kívánták áttekinteni.[32] Ez az elképzelés a hazai politikai gondolkodás alakulásában meghatározó befolyású göttingai professzor, Schlözer szemléletének és kelet-európa koncepciójának hatását mutatja. (Tudjuk, hogy a páholy egyik tagja, Brukenenthal Mihály Schlözer tanítványa volt, — róla később részletesebben szólnunk.) A mű ezenkívül kiterjedt volna Erdély földrajzára, természeti és gazdasági viszonyaira is. A feldolgozás során statisztikai anyaggyűjtésre és levéltári forrásokra kívántak támaszkodni. A terv jöllehet végül csak egy széleskörű forrás- és adatgyűjtő munkában, valamint egy ásványgyűjtemény létrejöttében konkretizálódott a páholy 1790-ben történt feloszlataáig, azonban tudományos és helytörténeti jelentőségben túlnőtt annak keretein. Nemcsak azért, mert a Szent András páholy egyesítette a korábban bezárt brassói és kolozsvári páholyok volt tagjait is, ami által itt Erdély egyik szellemi központja jött létre, de azért is, mert szempontjait később az átfogó kultúrprogrammal jelentkező Magyar Nyelvművelő Társaság illetve a mellette működő Kézirat Kiadó Társaság is hasznosította. E társaságok alapítója, Aranka György ugyanis a nagyszebeni páholy tagjaként egyik irányítója volt az ott folyó munkának.[33] E munka egykorú tudományos jelentőségét minden bizonnyal növelte, hogy a tudományos és muzeális elképzeléseket egyesítő tervet Teleki és Brukenenthal Sámuel is támogatta, jöllehet egyikük sem ennek a páholynek volt a tagja.[34] Brukenenthal már 1743-ban lépett be a „Zu den drei Kanonen” nevű legrégebbi osztrák páholyba, Teleki Sámuel pedig a „Zur Gekrönten Hoffnung” elnevezésű egyik legtekintélyesebb bécsi páholyhoz tartozott.[35]

Amikor Stock kettőjükéről közös portrét festett, a kép típusválasztásával s ezáltal atmoszférájával is elsősorban arra törekedett, hogy kapcsolatuk szellemi karakterét hangsúlyozza, szabadkőműves voltukra ezen belül utalt. A könyvesszokrénnyel jelzett dolgozószooba a szellemi munka kellékeivel a tudósportrék 18. században kialakult típusának megfelelő. Az íróasztalon fekvő térkép többek között Háromszék megyét, Teleki szűkebb hazáját mutatja, ám általánosabb értelmű utalást is rejt azáltal, hogy korábbi szabadkőműves központokat is feltüntet. (Sepsiszentgyörgy, Csíkszereda, Brassó.)[36] Ugyancsak a szervezetre céloznak a szőnyeggel letakart asztalon egymásra tett szabadkőműves jelképek, a kard és a kalap. A kompozícióba nehezen illeszkedő, kissé körülményes elhelyezésük, a szándék, hogy e tárgyak kiemelkedjenek a dolgozószooba berendezéséből, egyértelműen jelzi, hogy itt nem hétköznapi funkciójukban jelennek meg, a nemesi öltözék kellékeiként ugyanis természetesebb formában kapcsolódódnának a kép egészébe. Az íróasztalon álló II. József büszt egyfelől annak jele, hogy Teleki a józsefi politika híve, de személyesebb és aktuálisabb vonatkozást ad neki az a tény, hogy a kép Teleki alkancellári kinevezésének évében készült, s ezt a hivatalt a protestáns nemes csak a türelmi rendelet értelmében foglalhatta el.

Brukenenthal mellképe a háttérben úgy jelenik meg, mint azok, a barátokról és szellemi példaképekről készült portrék, amelyek ez időben a dolgozó és könyvesszobák falait díszítették. Stock tehát ezzel a kompozíciós meg-





16. Johann Martin Stock: Gróf Teleki Sámuel képmása báró Brukenthal Sámuel portréjával,  
1787. Magyar Nemzeti Galéria





oldással egykorú valós analógiára hivatkozó képsitua-  
ciót teremtett, s a festői metaforával egyúttal e szel-  
lemi kapcsolat emberi hátterét is megidézte. Teleki és  
Brukenthal levelezés szinten fenntartott barátságának,[37]  
rokon kulturális magatartásának, valamint szabadkőmű-  
ves elkötelezettségének ismeretében ez a közvetett gon-  
dolat-formai hivatkozás is segítségükre van abban, hogy  
kettős képmásukban egy nálunk ritkán előforduló portré-  
típust, barátságképet – német eredetű megfelelőjével  
Freundschaftsbild-et – lássunk. Jóllehet később a roman-  
tika – főként német területen – e típusban a baráti  
kapcsolat érzelmi, etikai oldalát hangsúlyozta, a 18. szá-  
zad második felében festett példái még inkább a baráti  
és kortársi kapcsolatok intellektuális lényegének és jel-  
legének megfogalmazására tett kísérletek.[38]

Ezzel a főkérvvel készült II. Ferenc és II. József ket-  
tős képmása is. [39] (20. kép.) Amikor festője — talán  
Joseph Hinkel — II. József uralkodói magatartását pé-  
daként állította a trónörökösnek kiszemelt főherceg elé,  
az ifjú utódot a hivatali munka kellékeivel borított író-  
asztal mellé illesztte, s a programot egy jelentőségteljes,  
egyértelmű kézmozdulatba sűrítette. A császári példaképet  
a kettősportrén büszkéen képviseli, amelyben sajátos képi é-  
s jelentésszerű metamorfózis valósult meg: noha portrészobor,  
arca, nézőre fordított tekintete nem felel meg a festett szo-  
bor megszokott ábrázolásának. A szobrászi megfogalmazás  
képen vagy grafikán felmagasztosít, de az idealizálásnak  
ezt a módját itt a festő racionális megfontolásból önmaga  
tartalmi ellentmondásával párosította, amikor a császárt  
arcvonaláiban, nézőre szegeződő tekintetében élő-jelen-

valóként ábrázolta. Ezzel a program személyes jellegét hangsúlyozta ki, s ily módon megvalósította a szereplők ikonográfiai egyenértékűségét. Az 1785 körül készült kép-  
mások kompozíciója olyan sok rokonságot mutat Stock képével, hogy feltételezhető, a festő még bécsi tartózkodása idején látta azt, s az sincs kizárva, hogy a kettős képmás típusában rejlő gondolati lehetőségeket is ez a kép közvetítette hozzá.

Stock a maga kettősportréjában kevésbé didaktikusán, ám hasonlóképpen tudatosan járt el, amikor Teleki és Brukenthal kapcsolatának jellegét megfelelő típusválasztással és kompozícióval konkretizálta. Mindkét ábrázoltat szellemi elfoglaltsággal jellemezte ugyanis, s ehhez a hazai portréhagyomány a tudósportrék topológiai előképét és kompozíciós sémáját kínálta számára. Azonban míg Telekihez a típus rekvizitumaival és a magyar nemesi ruhával egy olyan hagyományos képi atmoszférát társított, amely megfelelt magas hivatalának, addig Brukenthal megörökítésekor egy új típusú szellemiség megfogalmazásával próbálkozott. (18. kép.) Brukenthal más arcképein mindenkor közeleti és társadalmi szerepének megfelelően (reprezentatív öltözékben, rendjellel) mutatkozott.[40] Ezért az, hogy e képen magatartása, ruházata olyan oldottabb szellemi karaktert idéz, amely egy nyugat-európai író-filozófus attitűdnek felel meg, itt szinte intellektuális megnyilatkozásként hat és mindenképp magánemberi gesztust takar. Ez az ikonográfiai momentum is érv arra, hogy a kisméretű festmény barátságképnek készült, amelyben arcképbe vetítve a megrendelő hája szerint bensőséges szellemi viszony, szabadkőműves eszmeközösség és közvetlen emberi kapcsolat együtt fejeződött ki. Ugyanebből a momentumból nyerhetünk azonban támpontot ahhoz is, hogy a kép megrendelőjének a magát fesztelenebbül viselő Brukenthalt tartsk, ami



18. *Johann Martin Stock: Báró Brukenthal Sámuel portréja*  
(részlet)





19. J. Hickel—J. E. Mansfeld: Báro Brukenthal Sámuel, 1779

néhány további tény is alátámaszt. A szignó utal arra hogy a portré Nagyszebenben készült, [41] ahová azév, májusában vonult vissza Brukenthal, miután kormányzói tisztéből nyugállományba ment, [42] míg Teleki szinte ezzel egyidőben költözött Bécsbe, hogy alkancellári hivatalt elfoglalja. [43] Ennek megfelelően Brukenthal arckifejezése, testtartása a kisebb méret ellenére is elevenebb, életszerűbb, s a modell közeliségéről tanúskodik, míg Teleki arcvonásainak merev, kemény rajzossága arra mutat, hogy Stock már távollétében, előkép után festette meg.

A szabadkőművesség Teleki és Brukenthal kapcsolatának csak egyik motívumát jelentette. Azzal a feladattal, hogy a szervezet egykorú társadalmi, illetve magánemberi jelentőségét érzékeltesse, Stock egy későbbi megbízás alkalmával szembesült. Brukenthal Sámuel unokaöccse, Brukenthal Mihály 1789-ben Stocknál olyan arcképet rendelt magáról, amelyen hagyományos reprezentáló tartással, egyik kezét csipőre téve, a másikban levelet tartva, zsinóros nemesi öltözetben jelenik meg. [44] (21. kép) Ezzel a megjelenésével azonban nem önnön személyét emelte a reprezentáció magasába, hanem a szabadkőművesség eszméjét annak alkalmából, hogy a szervezetbe felvételt nyert. A szabadkőműves gondolatot a képen a háttér márvány szoborcsoportjának jelkép-együttese hordozza. Ezen sötét márványobeliszsk előtt II. József domborművű büszkje látható, melyet felülről karmai közt lángnyelvet tartó pelikán, balról pedig kardot tartó nőalak vesznek körül, az utóbbi lábánál egyfelől lánc, másfelől kalap hever. Pelikán, lánc, kard és kalap mind szabadkőműves szimbólumok, s maga II. József is — „aki a legtöbbeket tesz boldoggá” a dombormű felirata szerint, — ilyen összefüggésben a szabadkőművesség pártfogójaként jelenik meg. Az összetett jelkép s a jelmondat együttese kissé szépít, pontosabban ekkorra már némileg aktualitását veszítette. Ugyanis II. József ural-

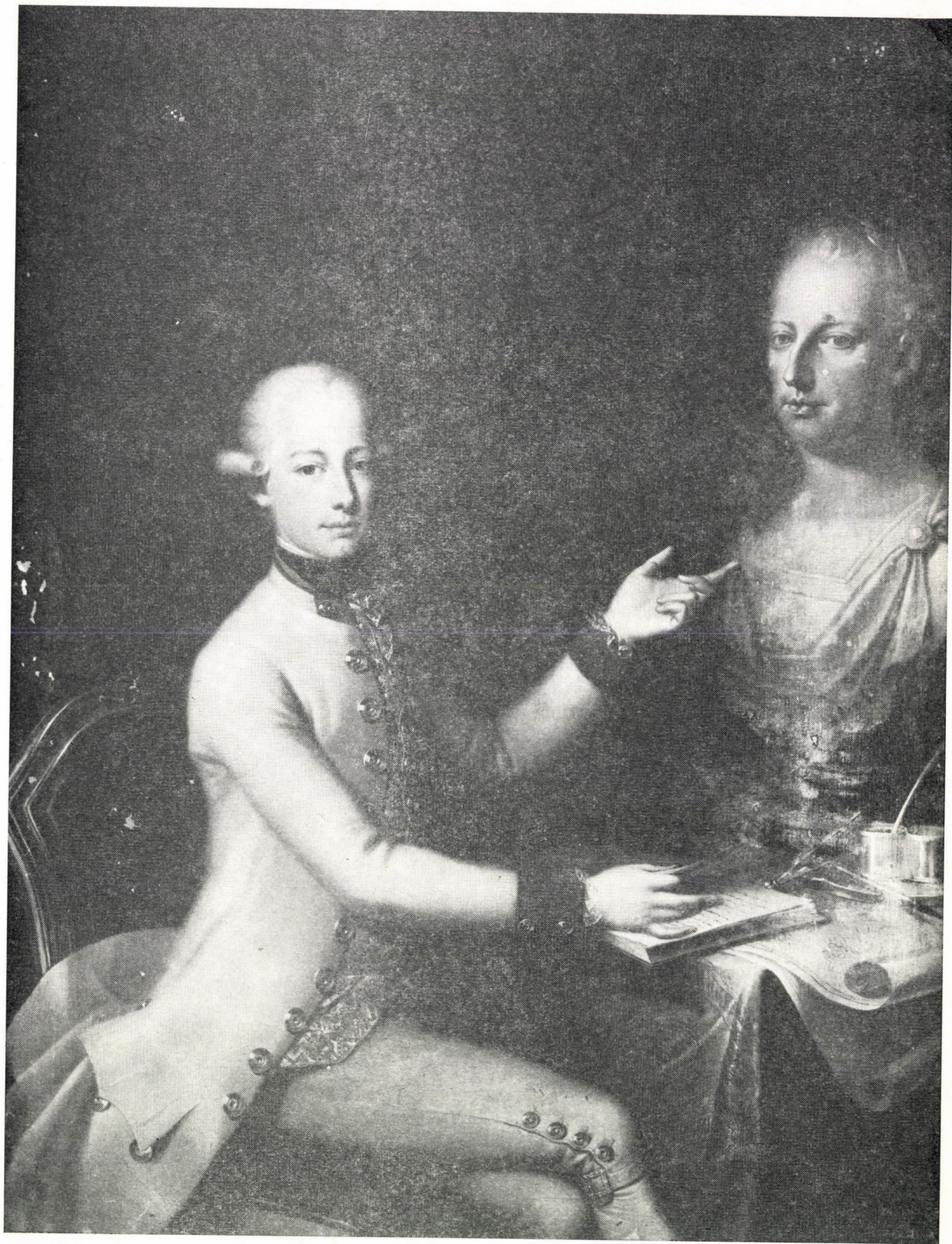
kodása kezdetén még meglevő szabadkőműves szimpátiája politikai okok miatt egy idő után csökkent, s az 1785-ben kibocsátott szabadkőműves páténs már a páholyok működését csak kormányzói székhelyeken engedélyezte, jelentősen megtrikálva ezzel a szabadkőműves jozefinisták számát. Azonban ez nem érintette Brukenthalnak sem politikai, sem szabadkőműves elkötelezettségét. A rendelet után Erdélyben csak Nagyszebenben működhettek szabadkőműves páholyok, s köztük a legjelentősebb, a „Szent András a három tengeri levélhez” elnevezésű, amelynek Brukenthal is tagja lett. Politikai karrierje pedig II. József uralkodása alatt bontakozott ki, s a következő évben érte el bárói rangra emelésével csúcspontját. [45]

Brukenthal Mihály kora egyik legjobb szellemi, közéleti képzéséhez juthatott a göttingeni egyetemen, ahol a jog és államtudomány, a közgazdaságtan és statisztika új szemléletű, korszerűen egységes oktatása valósult meg. Ez Brukenthal későbbi elméleti politikai munkásságának is valószínűleg alapját adta. De Göttingen szellemi alapvetése ismerhető fel abban is, hogy járatos volt a klasszikus és modern irodalomban, Erdély történelmével foglalkozott, s ehhez kapcsolódóan okleveleket gyűjtött, továbbá, hogy fogékony volt a honismeretből kinövő etnográfia iránt is, amennyiben a helyi népi hiedelmek kutatását támogatta. [46] A racionális tudományosság hasonló szempontjaival találkozhatott a nagyszebeni páholy egyidejű tudományszervező tevékenységében is. Az ott megindult történelmi és honismereti szempontú gyűjtőprogram elveit később felhasználó tudományos társaságok közül a Kézirat Kiadó Társaságnak Brukenthal Mihály is tagja volt. [47]

Képmása ismereteink szerint egyike a szabadkőműves szimbolikával legbővebben, legnyíltabban élő hazai portréknak. Hogy szabadkőműves vonatkozása eddig mégis rejtve maradt, annak oka a 18. század végi portréfestészet egyik műfaji sajátosságából eredeztethető. [48] E képpel Brukenthal ugyanúgy egy reprezentatív gyakorlatnak hódolt, mint ahogy elődei és kortársai egy méltóság vagy kitüntetés elnyerése alkalmából tették: portrét készíttettek, amely megváltozott helyzetét, ebben az esetben új közösségbe tartozását fejezte ki. S noha a szabadkőműves páholyok polgári indíttatású elvek alapján szerveződtek és működtek, s elsősorban mint szellemi műhelyek voltak jelentősek és hatékonyak, mégis a vizuális megemlékezés e portréban — arra alkalmasabb képnyelv hiányában — a nemesi reprezentáció legkonzervatívabb képi megoldásai szerint történt. Nemcsak az alak hagyományos és minden eredetiséget nélkülöző beállítása, s az elmaradhatatlan reprezentatív elem, a függöny sorolható ide, de a szabadkőműves szellemiséget kifejező szoborcsoport szinte heraldikai értelmű kompozíciós helyzete is, pontosabban az a mód, ahogyan ez a részlet azonosult az elhelyített előforduló nemesi címer, valamint a birtokos közéleti funkciót felsoroló felirat jelentéstani szerepével. Úgy tűnhet, hogy a hivatali pályán érvényesülő értelmiségi, az új típusú közéleti ember teremti meg e képen a maga „szellemi rangjának” megfelelő reprezentációt úgy, hogy a nemesi cím és rang évszázados reprezentatív kifejezését veszi alapul. Brukenthal szándéka azonban nem ez volt, portréját nem reprezentatív arcképnek szánta. [49] Hogy bemutatása mégis a nemesi reprezentációhoz hasonult, az inkább a képi terminológia korra jellemző bizonytalanságából eredt. A megörökítendő alkalom — felvétele a szabadkőműves szervezetbe, — kétségtelenül megkívánta a kor ízlése szerinti reprezentatív kifejezést, aminek az egykorú megrendelői és festői gondolkodás szerint csak a nemesi ősgaléria-típus volt elfogadható. Ebben pedig csak a típus kompozíciós sémájába illeszkedően, s egy szimbólumrendszer segítségével fejezhető ki a szabadkőműves eszme. Ez a képi-tartalmi addíció mint kiforratlan köztes megoldás vezetett a reprezentatív típustól alig megkülönböztethető képi megjelenéshez.

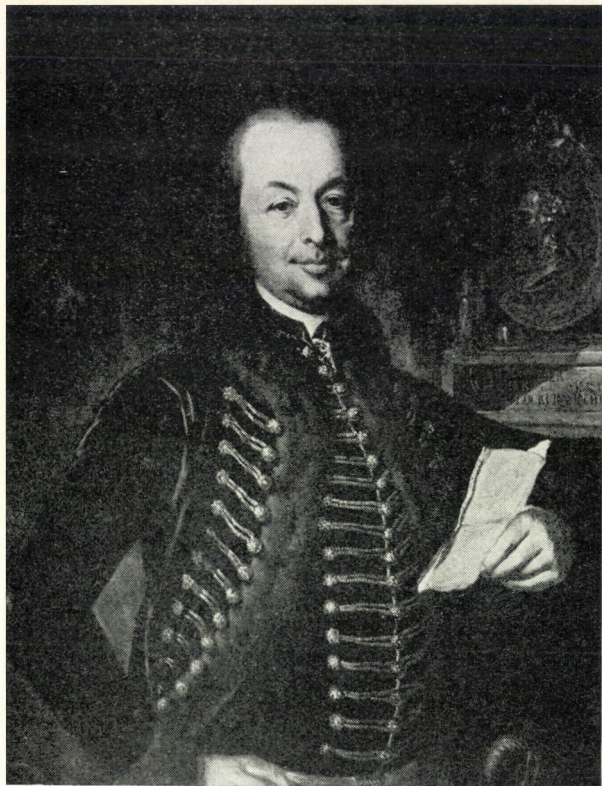
E képek festője Johann Martin Stock nemcsak igényesen készített portréfestő volt, de egyúttal érzékeny is az egykorú szellemi, kulturális tendenciák iránt. Erre vall a felvilágosodás etnográfiai — mai szóhasználatnál inkább





20. Joseph Hickel(?): I. Ferenc II. József mellszobrával, 1785 körül. Kunsthistorisches Museum, Wien





21. Johann Martin Stock: Bárá Brukenthal Mihály arc-képe, 1789. Magyar Nemzeti Galéria

szociológiai — tárgyilagosságával jellemzett cigányzenészsorozata, de erre az a következetesen polgári szemlélet is, amely művészi alapállásként végighúzódik egész portréfestői működésén. [50] Újdonságkereső művészi magatartásával függ össze az is, hogy arcképeiben — mint látuk — kész volt képi látvánnyal csak nehezen kifejezhető megrendelői igényeknek is eleget tenni, ilyenkor azonban az adott megrendelői szándékhoz leginkább adaptálható hagyományos típusok egyikének kompozíciójára támaszkodott. A barokk konvencióhoz való igazodás eredménye végül mindkét képe esetében egy „tipológiai mimikri” lett, minthogy a vizuális hagyomány erősebben érvényesült a még kiforratlan közlésrendszerű új tartalomnál. Ezért e portrék beolvadtak abba a barokk képtípusba, amelyből formai megoldásaikat kölcsönözték, azaz a reprezentatív képmás és a tudósportrék típusába.

A kettősportréban egy új ikonográfiai mozzanat azonban már a változó kifejezésrendszer jeleként mutatkozik meg. A szorosabb szellemi, baráti viszonyra Stock Brukenthal Sámuel közvetlen megjelenésű bemutatásával utalt, így a bemutatásnak ezt a módját olyan jelentéstartalomhoz juttatta, amely az egykorú „negligé” ábrázolásokkal hozható összefüggésbe. A „negligé”-ben ugyanis ekkor nemcsak reprezentáció-ellenesség fejeződött ki, s nem egyedül a polgári magatartás és gondolkodásmód demonstratív megrendelői gesztusa volt. Több is, kevesebb is annál. Megkomponált természetesség és közvetlenség, s mint ilyen, — egykorú értelmezés szerint, — a barátság „jelmeze”. Ez kitűnik Winckelmann-nak barátjához, Stoschhoz írott leveleiből is, amelyekben készülőben levő képmása előrehaladtáról számol be. A képet Winckelmann Stosch számára festtette, s levelek tanúsága szerint vele kettejük barátságát akarta kifejezni. Mint írta, portréját barátsággépnek szánta, ezért maga választotta meg hozzá azt az öltözetet és megjelenésmódot, amelyet a barátság kifejezéséhez alkalmasnak ítélt. A festő, Anton von Maron Winckelmannnt részletes utasításainak megfelelően „negligé”-ben, azaz turbánszerű fej-

fedővel, szőrmével díszített köntösben ábrázolta. [51] Winckelmannnt íróasztalánál, munka közben láthatjuk, szellemi munka és a baráti érzés e képen; is együttjáró jelenségek, s összetartozásukban képi megfelelői a kor emberi-szellemi teljességre törekvő gondolkodásának. (22. kép.)

A hazai portréfestészetben először Ráday Gedeon élt a „negligé” fesztelenségével, amikor 1788-ban Kazinczy számára készülő portréjához hálósapkában ült modellt Klimesch Tamásnak. Ennek a bemutatásmódnak képi és jelentésbeli közérthetősége a hazai portréfestészetben valószínűleg ettől a képtől datálódik. A metszetben hamar közismertté vált ábrázolás a maga korában bizonyára nemcsak jóleső közvetlensége miatt volt példateremtő, de azért is, mert ehhez a megfogalmazáshoz baráti hangneme és jelentés is társult. [52] (23. kép.) Gondolhatunk itt Báróczy és Batsányi huzakodására akörül, hogy Báróczy Rádayt követve „negligé”-ben jelenjék-e meg, avagy testőrruhában azon az arcképen, amelyet Batsányi baráti gesztusként kívánt róla készíttetni. [53] Másfelől közelítve azonban Ráday „negligé” portréjához: ez a kép, pontosabban a róla készült arcképmetszet az első, amelyben a barátság képzőművészeti megfogalmazása és a kor barátságkultuszának — legalábbis kifejezésmódját tekintve — irodalmi megnyilatkozása találkozik. Köztudott, hogy Rádayt Kazinczy kérésére ábrázolta házas külsővel a festő, [54] de ugyancsak Kazinczy volt az, aki a megjelenésre szánt rézmetszeten a portrét egy olyan ajánlással látta el, amelyben Rádayt a műsák és saját barátjaként nevezte. (AMICO MUSARUM et suo Franc. de Kazincz.) Ezzel konkretizálta a közvetlen hangú képi megfogalmazás célját, s ily módon a Quirin Mark által sokszorosított művel az Orpheus folyóirat nyilvánossága előtt közérthető formában vallott kapcsolatuk baráti jellegéről. A portré és ajánlás együttesében megvalósuló megrendelői program Cserey Farkas Kazinczyhoz írott levelében így hangzik: „... csak arra kérlek, alkalmaztasd ugy a képem alá győvő írást, hogy abból a késő maradék is megértesse a hármunk (ti. i.: Cserey, Kazinczy, Kis János) közt



22. Anton von Maron: Winckelmann arcképe, 1768. Weimar, Schlossmuseum



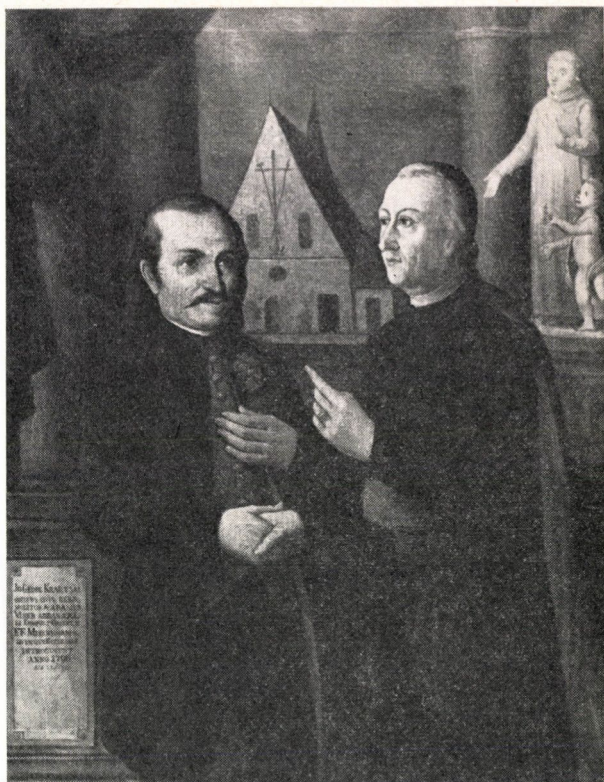


23. T. Klimesch-Q. Mark: Bárá Ráday Gedeon képmása, 1788

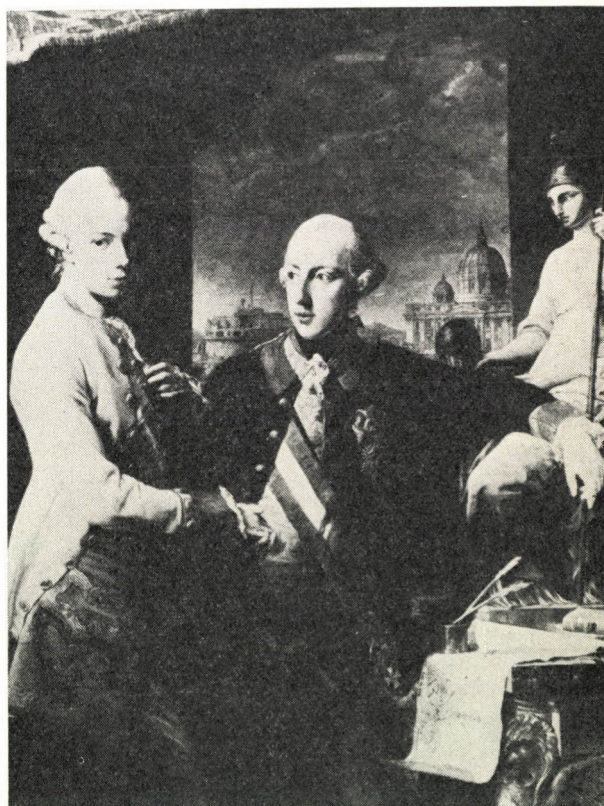
lévő egyenes, tiszta Barátságot..."[55] A közérthetőség volt tehát e portrémetsetek esetében a legfőbb szándék akkor, amikor velük a barátságának kívántak emléket állítani. S némiképp a vizualitás „önbizalom-hiánya” mérhető le abban, hogy ez a törekvés végül is — a korra jellemző megoldással — a verbális és vizuális kifejezés együttállítására támaszkodva valósult meg.[56] (A baráti kapcsolat ilyen egyszerűsített, kép és felirat kétszólamú, párbeszéddé redukált formájára Stock késői művei közt is találunk példát.)[57]

Az idézett példák nem állnak egyedül, s ez a félig az irodalmi, félig a képzőművészeti kifejezés szférájába tartozó megjelenésmód nem is csak a kor irodalmi barátságaira volt jellemző. Így Ráday arcképéhez hasonló ajánlással látta el Kempelen Farkas azt a róla készült metsetet, amely az emberi beszédéről szóló könyve címképeként jelent meg 1791-ben.[58] Az ajánlás ezúttal Born Ignácnak, a 'természet és Kempelen barátjának' szólt. Johann Christian Engel történész tudósbarátja Kovachich Márton György arcképe alá írt baráti ajánlást abból az alkalomból, hogy azt saját történeti munkája címlapjaként megjelentette 1797-ben,[59] Terstyánszky Dániel arckép-metszetét pedig Kovachich látta el ajánló sorokkal 1798-ban.[60] Ez utóbbin a felirat mellett a barátság egy szimbolikus megfogalmazásban — a talapzatot díszítő két, kezét fogó nőalakban — is megjelenik.

A tudományos publikációk baráti ajánlással kísért arckép-metszetei olyan gesztusok voltak, amelyekkel a szerzők a tudományos barátságoknak adóztak. Ekkor a baráti támogatás és érdeklődés nem magánügy, ha-



24. Magyarországi festő, 1796-ból: Johann Georg Krautsack és Adam Wieser kompolti apát, kanonok. Pécs, Janus Pannonius Múzeum



25. P. Batoni után: II. József és Lipót Rómában, 1769. Wien, Kunsthistorisches Museum





26. Johann Tobias Kärpling: Jankovich János képmása Orczy László síremlékével, 1810. Magyar Történelmi Képcsarnok

nem egy olyan egyéni dimenziókban megvalósított etikai bázis volt, amelyre a nagyrészt még intézményi kereteket nélkülöző kulturális és tudományos közélet támaszkodhatott. Erre a legközismertebb példa a Kazinczy környezetében kialakult barátságkultusz szerepe. [61] Annak ellenére, hogy a barátság — főként Kazinczy számára — irodalmivá nemesedett érzelmi megnyilvánulásokkal kísért írói póz volt, ugyanakkor — sajátos hazai jelenséggé — irodalomszervező erő és közéleti kapcsolatforma is. Ugyanebbe a jelenségsoportha tartozó adalék — amely egyben jelzi is, hogy milyen következetességgel épült be a kor kapcsolatrendszerébe, és stilizálódott kulturális-közéleti magatartássá a baráti viszony, — a Bessenyei által szervezett akadémiai társulás, a Hazafiúi Magyar Társaság 1779-es alapszabálya, amelynek összeállítói külön pontot szenteltek annak, hogy az üléseken a tagoknak egymást barátként kell tekinteniök és szólítaniök. [62]

A baráti kapcsolatok személyesebb, bensőségebb jellegét azok a kisebb portrégyűjtemények — Kazinczy szavával Larariumok — őrizték meg, amelyek a német „Freundschaftstempel”-ek hazai megfelelői voltak. [63] Az itt elhelyezett portrék felfokozott jelentéstartalmáról, olykor már-már kultikus szerepéről ad példát — s egyúttal mentalitástörténeti adalékot is, — az a Kazinczy-portréhoz kapcsolódó eset, amelyikben az arcképhez fűződő dátum a barátság ünnepévé magasztosult. [64] Kazinczy példát adott kortársainak azzal, hogy baráti emlékként gyűjtötte ismerősei arcképét. Ez a példa indította Cserey Farkast is arra, hogy a „nevezetes emberek” és családja képei mellé barátai portréit is elhelyezze abba a „képes szobába”, amelynek közepére „fiókos almáriumiokba” fém és ásványgyűjteményét tervezte elhelyezni. [65] A „Freundschaftstempel”-gondolatot ezáltal a családi ősgalériák hagyományával és a természettudományi gyűjtemények múzeális koncepciójával ötvözte. Ugyancsak egy sajátos hazai elgondolású „Freundschaftstempel”-nek vélhetjük a Szombathely közelében fekvő

Hegyalja kastélyának „képes Szála”-ját is, amelynek programját csupán festőjének Dorffmeister Istvánnak utólagos leírásából ismerjük. [66] Ez a képes terem nyolcszögletű volt, tehát már önmagában egy szakrális épületforma, ennél fogva alkalmas építészeti jelképként adott helyet e profán kultusz festett programjának, amelynek „Ez a sommája: Barátság”. Dorffmeister ezt a hazai monumentális műfajban egyedülálló programot hagyományos barokk kifejezésmóddal és ikonográfiai apparátussal, szimbólumok és képi allegóriák segítségével fogalmazta meg. A mennyezetben az Égi Gondviselés által megkötött örök Barátság jelképei jelentek meg, de a terem egyik falképén azok is, akikre e mennyei utalás vonatkozott: „... két jobb kezét öszveszorítva, Nemzeti köntösben, Horváth, Gludovác Urak együtt Állanak”. Gludovác József és Horváth Zsigmond, Répceszentgyörgy urának „Férfi Barátságát”, felebaráti szeretetének erejét a képen Castor és Pollux mitológiai párhuzama példázta, a programadó jelenet felirata — „Vera Amicitia” (Igaz Barátság) — pedig ismét összefoglalta a falkép-együttes tematikáját. [67] A monumentális műfaj konzerválódott barokk kifejezésmódja túl transzcendens volt már az új gondolkodásmód mellett ahhoz, hogy egyedüli megjelenési formája lehessen ilyen konkrét szituációnak. Így az az illusztratív gesztus, amellyel a két férfi közös portréjában barátságuk végül formát öltött, jóllehet képzőművészeti megoldását tekintve szegényebb, de a közlés eme célzatos formájában a megrendelő számára tartalmasan mindenképp telítettebb volt.

Az elpusztult kettős képmást leírása alapján hasonlóan kell tartanunk ahhoz a képhez, amelyik Johann Georg Krautsack tímármestert és Adam Wieser kanonokot az általuk alapított pécsi írgalmasok templomával örökíti meg. [68] A templomot alapító kanonok és mesterember kézfogása ezen a képen a közös elhatározást és a kettejük támogatásában megvalósult alapítási szándékot rögzítette. (24. kép) A helyi mester e bonyolult feladat megoldásakor rangos előképhez nyúlt, Pompeo Batoni több másolatban is ismert, II. Józsefet öccsével, Lipóttal ábrázoló kettős képmásához, amely 1769-ben, II. József itáliai útján, a testvérek találkozásának alkalmával készült. [69] (25. kép) A festő egyszerűsítette és a konkrét feladathoz igazította, de híven követte a Batoni-kép kompozícióját, részleteit. Így megegyezik a függőnnyel díszített háttér, de a Batoni arckép római látképét a templom homlokzatával cserélte fel, Pallasz Athené szobrát pedig egy szerzetes szoboralakjával helyettesítette. II. Lipót könnyed kéztartását az alapító Kreutsack magára mutató gesztusává hangsúlyozta, értelmét a kanonok kézmozdulatával egészítette ki, s ezzel a kezek látványban teljessé tett kifejező, értelmező szerepére bízta az ábrázolás gondolati lényegét.

Ugyancsak a magyarázó, és rendező értelem egyengeti még a megfogalmazást Kaerling egy kisméretű portréján. [70] (26. kép) Abban azonban, ahogyan a festő a gondolatot és a látványt egymásra hangolta, már a romantika képletére, képi nyelvére ismerhetünk. Az elhunyt barátoknak és a barátságnak együttesen emléket állító portré képi elemeivel, hangulatával az ábrázolt lelkiállapotához igazodik. Nem tisztázott, hogy az elhunyt barát sírját, avagy kenotáfiumát látjuk-e, a portré azonban mindenképp a kenotáfium szimbólumtartalmával azonosult, festett kenotáfiummá lett, a barátot megidéző festett emlékművé. Kilétét a kép hátán levő felirat közli, amelyben az áll, hogy a festmény dokumentuma a „felejtethetetlen, örökre eltávozott ... jótevő Orczy” barátságának. [71] A szöveg kronosztichonja az 1810-es évszámot, azaz a megfestés idejét rögzíti. A sírkő felirata azonban szintén kronosztichont ad, az 1807-es dátumot, ami egyben Orczy Lászlónak, Orczy Lőrinc költő fiának halálának éve is. [72] Ő tehát az eltávozott barát, s gyászoló társa, aki a képen lovával, lovaglóostorral a kezében megjelenik, az arckép megrendelője, akinek nevét töredékes formában a sírkőfelirat utolsó sorában találjuk meg: „Ia . . . vits”. Orczy László az 1790-es évek nemesi ellenzékének egyik prominens személyisége volt, akinek budai lakásán tartott titkos összejövetelek egyik mindennapos vendégeként említik a források Jankovits Jánost,



a francia háborúban insurgents ezredesként résztvevő nógrádi nemest.[73] A névtörödék alapján Orczy László barátjaként az ábrázoltban őt azonosíthatjuk.

Ezt a portrét már nem a barátság, hanem a rá való emlékezés hívta életre, s ami megfogalmazódik benne, az

sem elsősorban a baráti érzés, sokkal inkább az emlékezet maga. Gondolati háttérének már a korai romantika síremlék- és emlékmű-kultusza ad új értelmet.

Buzási Enikő

## JEGYZETEK

1 Esterházy Miklós gróf, diplomata, követ több európai udvarban, 1745–47 között Lengyelországban és Szászországban, 1753–61 között Péterváron. 1751-től koronaőr, 1761-től Sáros vármegye főispánja. (Nagy I.: Magyarország családai. Pest 1858. 4–6. k. 92.) Képét Schmidt Péterváron metszette. Singer: Allgemeiner Bildnis-katalog, 23072. (Életrajzi adatait keveri Esterházy Pényes Miklós adataival.) Rézmetszet, jelezve: „Peint par L. Tocqué en 1758” „Gravé á St Petesburg par G. F. Schmidt en 1759”. Felirata: „Nicolaus Esterhasi de Galantha, Comte du St. Empire Romain, Ambassadeur Extraordinaire de leurs Majestés Imperiales et Royales de Hongrie et de Boheme, près de sa Majesté Imperiale de toutes les Russes, Chevalier des Ordres de St. André, et Alexander Newsky etc.” Esterházy Miklós nyakában az Alexander Nyevszkij-rend, mellén pedig a Szent András-rend csillaga látható. A metszetről egy újabb rézmetszet-másolat készült Alexander Martellitől. (Vö. Maria Theresia und ihre Zeit. Wien 1980. Kiállítás katalógus, 19. 18. kat. sz. repr.) A. Doria Tocquéról szóló monográfiája elsőként említi meg, hogy Tocqué képeről Pierre Adolph Hall egy elefántcsontra festett miniatűr guache-másolatot készített (Musée Narbonne), amely a háttérrel is átvette Tocqué festményéből, s ezen Esterházy mögött félrevont függöny és könyvespolc is látható.

Tocqué elveszett vagy lappangó olajképeről, Schmidt metszetről, valamint a miniatűrrel: A. Doria: Louis Tocqué. Biographie et Catalogue Critiques... Paris 1921. Katalógusrész, 106. tétel, valamint 76. (metszet) 133. (miniatűr) képek. A metszet és a miniatűr összefüggéséről újabb B. Lossky: Portraits autrichiens dans l'oeuvre de Rigaud et de Tocqué. Gazette des Beaux-Arts 1958. 81–85.; C. Viquier: Sur une miniature sur ivoire, signée Hall, du Musée d'art et d'histoire de Narbonne. Bull. Comm. archéol. Narbonne 1955–59. XXIV. 194–195. Tocqué pétervári működésére vonatkozóan adatokat közöl A. Ryszkiewicz: Francuska ikonografia Stanisława Augusta. Bulletin du Musée National de Varsovie. 1966. VII. 52–63. Felsorolja a Tocqué pétervári tartózkodása idején festett műveket, közte Esterházy portréját is.

2 Olaj, vászon 70×54 cm leltári szám: L. 5. 059. Korábban a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán mint Esterházy Ferenc kancellár 1770 körüli képmása szerepelt, aki különben testvére volt a pétervári követnek. Ugyanezzel a meghatározással először közölte in: A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményei. A Régi Magyar Gyűjtemény. Szerk. Mojer Miklós. Budapest 1984. 192 tétel, mint bécsi vagy római festő műve. Az ábrázolt kiletét a Schmidt-metszet kétségkívül igazolja. Tocqué szerzősége pedig nemcsak a metszetből kiindulva vehető fel, s látszik indokoltnak a beállítás, a fejtartás azonosaságai alapján, de az attribúció Tocqué más műveivel való stílusai egyezésekkel is alátámasztható. Még Schmidtnek is sikerült a metszeten festői kézjegyeként megörökítenie az anyagszerűen puha fényeket a vállnál, a ruhaujj redőzésén, sikerült visszaadnia valamit abból a hangsúlyosan ellentétes fénykezelésből is, amivel viszont az arany ruhadíszek — a metszeten még a pánél és a selymek — csillogását, erős felületi fényét érzékelteti Tocqué. Az anyagszerűség ugyanilyen megoldásai támasztják alá az attribúciót, ha Esterházy képét Tocquénak d'Argencé márkiról festett képeivel vetjük össze (ld. 3. kép) (elárverezve: Heym Gallery, London, 1969. French portraits in painting and sculpture 1465–1800. 24. katalógustétel). A puhan, laza ecsetjárással festett élfények itt is anyagfestő jellegzetességgé találhatók meg. Ugyancsak azonos a haj megfestésekor a vastag, kissé szálkás ecsetrajz, rokon a szem- és a szájkörnyék modellálása s mindkét esetben érzékenyen árnyékolta az arcfelet, puhan kontúrokat a vonások. Esterházy képehez hasonló beállítással és hajformálással találkozunk Becceliére gróf portréján is, ahol a felhős háttérrel is hasonlóképp oldotta meg. (Doria: i. m. Katalógusrész, 12. tétel, 93. kép.) Az Esterházy-képnek egy azonos méretű variációja megtalálható a tatai ág egykori családi portréi között, jelenleg a tatai Kuny Domokos Múzeum tulajdonában, erősen átfestett állapotban (71×54 cm, olaj, vászon, leltári szám: 55.31.) Egy megkezdett restaurátori beavatkozás az átfestést néhol eltávolította, így az eredeti felület alapján annyi megállapítható, hogy Esterházyt prém-szegély nélküli, kevésbé zsínorozott, polgári szabású kék kabátot visel, nyitott nyakrésszel, aranyhímzéses fehér mellénnyel. Valószínű, hogy ez a Galériabeli kép polgárabb, egyszerűsített egykori másolata, vsz. nem Tocqué-tól. Tocquénak különben korábban a hazai műkereskedelemben felbukkant egy női portréja, „Ac. Sue 34. Mad. Elisabeth. L. Tocqué pinx. Paris” jelzéssel (olaj, vászon, 82,5×64) Kiss-gyűjtemény árverése, az Ernst Múzeum aukciói, 1923. XXIII. 676. tétel.

3 A reprezentáció egykori társadalmi szerepéhez, s benne a szerepjelleg kialakulásához v.ö.: Heller A.: Társadalmi szerep és előítélet. Szociológiai tanulmányok 3. Budapest, 1971. A szerep mint történelmi kategória c. fejezete.

4 J. Sonnenfels: Von dem Verdienste des Porträtmalers Gelesen in einer ausserordentlichen Versammlung der k.k. Zeichnung und Kupferstecherakademie am 23. Septem. 1768 als Aufnahmestück. In: Sonnenfels Gesammelte Schriften. VIII. Wien 1786. 349. kk.

5 A hazai 17. századi portré későreneszánsz karakterének stílusis összetevőiről és a lengyel portréfestéssel analóg fejlődéséről kissé bővebben D. Buzási E.: A lengyel „szarmata portré” és Közép-kelet-európa. Művészettörténeti Értesítő 1982. XXXI./3. 233. Az ősgalériáról a Történelmi Képcsarnok ősgalériái kapcsán szól Cennerné Wilhelmb G.: A Magyar Nemzeti Múzeum ősgalériái (A százéves Történelmi Képcsarnok gyűjteményeiből). Folia Historica 11. 1983. 7. kk.

6 A 18. század második felének portrétípusait gazdag képanyagra támaszkodva újabbán áttekintette Cennerné Wilhelmb G.: Új portréműfajok a 18. századi magyarországi festészetben. Ars Hungarica 1982/2. 167. németül: Neue Gattungen in der Portraetkunst des XVIII. Jahrhunderts in Ungarn. Jahrbuch für Österreichische Kunstgeschichte X. Eisenstadt. 1984.

7 E. Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Wien—München, 1980. II. 287. kat. sz. olaj, vászon, 333×283 cm Inv. Nr. 4055. A Pálffy-kép tipológiai és kompozíciós analógiájaként ld. az újabban Meytens műhelyként számon tartott, Mária Teréziát és Lotheringiai Ferencet tizenegy gyermeke körében ábrázoló családi arcképet, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 7458. A Schönbrunnban kiállítva. Maria Theresia und ihre Zeit. Wien, 1980. Kiállítás katalógus, 34.04 kat. sz. repr.

8 A kép egykor Nádasladányon, ma lappang. Felvétele a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztálya fotoarchívumában. Az ábrázolt azonosítása Cennerné Wilhelmb G. segítségével történt.

9 A rokokó intimitás-kultúrához, az intimitás és életmód összefüggéseire, valamint mindezek szerepéhez az újfajta, szabadabb személyiség típus kialakulásában ld. Szauder J.: Jegyzetek a rokokóról című posztumusz megjelenésű dolgozatátörödékeknek e kérdéskört új megvilágításba helyező szempontjait. Irodalomtörténeti Közlemények 1976/3. 285.

10 U.o.: 291

11 A hazai rokokó kastélyok falképgyűjtéseiről alapvetően: Garas K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955. 116. — újabban ezek északkelet-magyarországi emléksorozatáról: Jávora A.: Világi falképgyűjtések Északkelet-Magyarországon. In: Művészet és felvilágosodás. Budapest 1978. 417. — a Telemakhosz freskósorozatokról: Galavics G.: Francia regény két XVIII. századi falképsorozatán. u.o. 393.

12 Sopron, Zichy-Meskó palota. Meskó Jakab 1721-től báró, 1733-tól királyi tanácsos (Nagy I.: Magyarország családai... VII. 437.) A kép ábrázoltjai körül némi bizonytalanság van, ugyanis a palota a rávonatkozó irodalom szerint csak 1772-ben került a Meskó család birtokába, 1734-ben, tehát nem sokkal a képek megfestése előtt a házat bizonyos Bartalotti grófnő tulajdonában telekkönyveztek. (Csatnai E.: Sopron és környéke műemlékei. Budapest 1956. 215.) Ezért nincs kizárva, hogy a képek megrendelőjét és ábrázoltjait ebben a családban kell keresni. A Bartalotti — talán olasz eredetű — családból Bartalotti János az 1715. évi országgyűlésen kapott indigénátust. (Nagy I.: Magyarország családai... II. 209.) A Roy-ra és képekre vonatkozóan Garas K.: i. m. 1955. 245. korábbi irodalommal. A képek festőjét csak E. Rothenstein leírásából ismerjük: Reisen durch einen Theil vom Königreich Ungarn, 1783.

13 A kép londoni magántulajdonban van. Az ábrázolt neve a keretre írva: „Nic. C. Esterhazy de Galantha Perpet. C. de Frakno Nuncios S. C. Majestatum Imp. M. T. Franc. in Aula Saxonica 1746.” A felirat a kerettel együtt későbbi.

14 Szignálva a hátán: „Johannes Mertz pinxit 1780” Szekszárd, Béri Balogh Ádám Múzeum, leltári szám: 84.5. 196,5×115 cm. Bakó Zs. — Szentes A.: A szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum képzőművészeti gyűjteménye, Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984/1–2, 18 kk. A portré egy családi arcképgalériába tartozik, a sorozat további darabjai ugyancsak a szekszárdi múzeumban. A korszak pedagógiai irodalmára és az egykori főúri neveltetés szempontjaira ld. a magyar irodalom története II. Budapest, 1964. (Szerk. Klániczay Tibor) 510–511.

15 Budapesti magántulajdonban. olaj, fa, balra fent: „Sehs Jahr 1771” hátán: „Georg Metzner 1771. am 17 ten Xbris”. Egy Metzner Ezsaiás nevű eperjesi festő 1709 előtt halt meg. Eperjes városának és Szirmay Istvánnak festett művei ismeretese. Dolgozott Kasán is. Garas K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest, 1953. 138.

16 Daniel Schmidli márványasztalra helyezett vázlatkönyve mellett, kezében írónnal festette meg 1756-ban fiatal lányként Pálffy



Saroltát egy félalakos képmásban. A kép a vöröskői gyűjteményben. A. Petrouč-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983. 149. kép.

17 A kép az Esterházy család tatai ágának családi arcképgalériájából való. 1800 körül készült, valószínűleg bécsi festő műve, igen közel áll Joseph Hickel festői stílusához olaj, vászon, 82 × 65 cm, Tata, Kuny Domokos Múzeum, leltári szám: 55. 19. Gróf Esterházy Miklós (1775–1856) a pétervári követ unokája, kamarás, valóságos és belső titkos tanácsos.

18 Hadik János gróf, műkedvelő festő 1755-ben született, 1785-től volt a bécsi akadémia tiszteletbeli tagja. Történeti akvarellképeket festett Garas K.: i. m. 1955. 222. régebbi irodalommal. A Magyar Nemzeti Galéria állandó barokk kiállításán budapesti magántulajdonból kiállítva egy festő műtermét ábrázoló 1782-ből jelzett tusfestésé pergaménre, amely Jean-Baptiste Le Prince egy metszete nyomán készült iskolázott, gondos kivitelezéssel. Id. A Magyar Nemzeti Galéria későreneszánsz és barokk kiállításának vezetője, 1982. Összeállította: Mojer Miklós, 550. kiállítási számon.

19 Bratislava, Slovenská Narodná Galéria, Inv. Nr.: o-2506 olaj, fa, 46,3 × 36 cm. Szígnálva: „J. Stunder” A. Petrouč-Pleskotová: K životu a diehu maliara Jána Jakuba Stundera. Ars, 1967. 2.43.1. kép. u.d.: i. m. 1983. 173. kép. Mindkét esetben Stunder önarcképeként. Stunder és Hadik kapcsolatáról egyéb forrásból nem tudunk.

20 Magyar Történelmi Képcsarnok, leltári szám: 1034. olaj, vászon, 46 × 35,5 cm új vászonra húzva. Vétel 1907-ben.

21 A. Petrouč-Pleskotová: i. m. 1967. Róza Gy.: Adalékok a magyarországi arcképfestés történetéhez. Folia Archaeologica XIV. 1962. 211–212. u.d.: A Történelmi Képcsarnok legszébb festményei. Budapest, 1977. 25. tétel. Róza György itt a kép határa írt feliratot az egykori tulajdonosra vonatkoztatva. Újabb: Művészet Magyarországon 1780–1830. Kiállítás katalógus, Budapest, 1980. 76. kat.sz.

22 Magyar Nemzeti Galéria, Új Magyar Képtár, leltári szám: F. k. 4276. olaj, vászon, egyenként 6,5 × 5 cm, ovális, közös keretben. A közös keret határa ragasztott papíron a képpel egykorú írás: „Mahler Stunder und seine Gemahlin geb. Adamy aus Leutstau.” Korábban elárverezve, Az Ernts-Múzeum aukciói, XII. 1920. 517. tétel. Közli a hátán levő feliratot is. Később a miniatűrök Ernst Lajos gyűjteményébe kerültek. Vö.: Az Ernst Múzeum leíró leltára. Budapest, 1931. VII. Magyar művészek arcképei. 54. sz. A miniatűrök újabban szerepeltek a Művészet Magyarországon 1780–1830 című kiállításon a 78. katalógusszámon már mint ismeretlen házaspár portréi.

23 A Stunder–Hadik kettős képmáshoz hasonló elképzelés látható Stefano Tofanelli önarcképén is. A szembe forduló, ecsetet és palettát tartó festő festőállványra állított ovális képen dolgozik, amely egy kezében rajzmappát tartó félreforduló festő félalakját mutatja. Az 1780 körüli kép a Museo di Romában. (Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen. Bregenz–Wien 1968–69. Kiállítás katalógus, 450. kat. sz. 1988. kép.)

24 H. Balázs Éva: Berzeviczy Gergely a reformpolitikus. Budapest, 1967. 64–66. Kosáry D.: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Budapest 1983<sup>a</sup>. 326–327.

25 Vö.: Benda K.: A jozefinizmus és a jakobinusság kérdései a Habsburg-monarchiában című tanulmány jozefinista értelmiségről szóló fejezetét. In: Emberbarát vagy hazafi? Budapest, 1978. 243. és u.d.: A magyar jakobinus mozgalom története. uo. 113–114.

26 A tudós társaságok közéleti szerepére mutat rá Windisch É.: Kovachich Márton György és a magyar tudománysszerzés első kísérletei. Századok, 1968. 90.; u.o. részletesen szól az 1790 körül működött kisebb társaságokról, 92–93. g. jegyzet. Az olvasó kabinetek kulturális-közéleti szerepéről bő irodalommal Kosáry D.: i. m. 561. S talán nem érdeketlen idézni Kazinczyt, aki így fogalmazta meg az ilyen összejövetelek hasznát, amikor leírta a költő és könyvkereskedő Blumauernél szokásos találkozókat egyikét 1786-ban: „Blumauernél vasárnap kilenc órákor gyűlénék össze olvasó barátai. Ajtaja nyitva áll a minden idegennek, kik hallgatni akarák, ki mint számol a maga e heti olvasásairól. A poeta figyelmeztetve a historikust, hogy ezt vagy amaz tekintse meg; az hasznára lehet dolgozásiban; a historikus a matematikust, kémikust, metafizikust és megfordítva. Jelen valának Blumauer, Ratschky, Alxinger, Gottlieb Leon, a dominikánus Poschinger és többek s ezek az asztalnál mint egy célra dolgozók: mi a székeken. Gyönyörű egyesület! mert ha különben közöljük barátainkkal, ami kinek-kinek céljaiat elősegítheti, az több bajjal jár, s nem ily nagy hasznú.” Kazinczy F.: Pályám emlékezete. Budapest, 1979. (Magyar Remekírók) 277. S épp Kazinczy írói pályájában tapintható jól ki az 1787–88-ban látogatott kassai „Rózsák” összejöveteleivel kapcsolatosan a vidéki szalonélet irodalmias légkörének írói, magánemberi jelentősége is. Id.: Szauder J.: A kassai „Érzelmek iskolája”. In: A romantika útján. Budapest, 1961. 103. kk. A kassai szalon munkájáról még: H. Balázs É.: i. m. 137. 11. jegyzet. A vidéki társaságokról és a meginduló folyóirat-irodalomról Kosáry D.: i. m. 568. kk. s uo. az irodalmi szalonokról: 656.

27 Vö.: H. Balázs É.: i. m. 19. és Jancsó E.: Szabadkőművesség és a magyar polgárság kialakulása. In: Irodalomtörténet és időszűrés. Bukarest, 1972. 86. 93–95. (Korábban megjelent: uo. Ötlete. A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténelmi szerepe a XVIII. században. Kolozsvár, 1936. egy fejezeteként.)

28 A könyvtár 1802 késő őszen nyílt meg Marosvásárhelyen, a 17. századi, e célra kibővített Wesselényi házban. De Nagy A.: Teleki Sámuel és a Teleki-téka. Bukarest, 1976. 51. u.d.: A könyvtár-alapító Teleki Sámuel, Könyvtári Szemle (Bukarest) 1973/2. 75. A falakon a kortársak közül: gr. Festetics György, a keszthelyi könyvtár alapítója, gr. Széchenyi Ferenc, aki könyvtárát szinte a Teleki könyvtár megnyitásával egyidőben, 1802. novemberében ajándékozta a nemzetnek, gr. Batthyány Ignác erdélyi püspök, a gyulafehérvári Batthyány-könyvtár alapítója, gr. Teleki József koronaőr, akinek jelentős könyvtára volt Marosvásárhelyen, ill. Pesten is, ez utóbbit utódai később a Magyar Tudományos Akadémiának ajándékozták, br. Brukenthal Sámuel egykori erdélyi kormányzó, aki képgyűjteménye mellett erdélyi viszonylatban jelentős, később ugyancsak nyilvános könyvtárat alapított Nagyszebenben, valamint Teleki Sámuel felesége, gr. Bethlen Zsuzsanna, akinek magyar nyelvű könyvtára külön gyűjteményként beleolvadt a marosvásárhelyi tékába. Az elődök közül: Bethlen Gábor, Mátyás király és Savoyai Jenő képei kerültek a falakra. Figyelemre méltó, hogy Bod Péter, aki Magyar Athenását tbk. Teleki Sámuelnek ajánlotta, Mátyásról és Bethlen Gáborról szólva elsősorban könyvszeretetüket és könyvtár-alapító tevékenységüket emeli ki, s ugyanezt hangsúlyozza Teleki is, amikor könyvtárkatalógusa előszavában a hazai könyvtárak történetét összefoglalva méltatja a két uralkodót. A Teleki-tékában levő képekrol: Kazinczy F. a Tudományos Gyűjteményben, 1817. 145. Bajza J.: A Telekyek tudományos hatása. in: Bajza összegyűjtött munkái.) Kiadta Toldy F. Pest, 1862. III. k. 158.

29 Erre vonatkozik gr. Festetics György Teleki Sámuelhez 1802. dec. 29.-én írott levele, amelyben Teleki kérésére így válaszol: „Ígérhetem is, hogy Bétsben fel menven magamat a kívánt Sinór mérték szerént leiratom és ábrázolatomat Excellentiádnak... általadom...” Gulyás K.: Benkő József, gr. Széchenyi Ferenc, gr. Festetics György, Aranka György levelei gr. Teleki Sámuelhez. Itk. 1910. 221. A portrészorozat Brukenthal képre vonatkozóan egy néhány hónappal későbbi Teleki levél könyvtárosának, Szász Józsefnek, Bécs, 1803. júl. 26. „A” néhai B. Brukenthal képit tette fel klgmed a Bthecában a hol helye léssen.” Másolatban a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában, Ms. 10. 167. Teleki Sámuel levelei Szász Józsefnek 1802–1812. A portrészorozat tehát 1803-ban készülttett és került a helyére.

30 Irodalomtörténeti Közlemények 1910. 221.

31 Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, leltári szám: 55.1006. olaj, rézlemez, 41,5 × 33 cm, jelezve jobbra, a képereten: „Joh. Mart. Stock p. Cibini 1787.” A kép a korábbi irodalomban ismeretlen férfiárcképként szerepelt. (M. Kir. Postatakarék Pénztár árverése, 1940. jún. XCIV. Árverési Katalógus 590. kat. sz. VI. tábla; Kopp J.: A Székesfővárosi Képtár 1941–42 évi új szerzeményeinek kiállítása. Budapest, 1946. 228. kat. sz. Garas K.: i. m. 1955. 254.) Teleki Sámuel és Brukenthal Sámuel kettős arcképeként először in: A Magyar Nemzeti Galéria Gyűjteményei. A Régi Magyar Gyűjtemény. Szerk. Mojer Miklós. Budapest, 1984. 203. tétel. Teleki Sámuel arcvonásai Czetter Sámuel 1796-ban, Hickel képe után készült metszetével vehető össze, ami a Teleki könyvtár katalógusának címlapjaként jelent meg. (ld. 17. kép.) Bibliothecae Samuelis S. R. I. Com. Teleki de Szék Pars Prima... Viennae... 1796) Palaky D.: A magyar rézmetszés története. Budapest, 1951. 96.34. tétel. Brukenthal Sámuelhez: J. E. Mansfeld 1779-es rézmetszete J. Hickel képe után, a Szent István rend parancsnoki keresztjével. (ld. 19. kép) Drugulin: Allgemeiner Portraitkatalog. Leipzig, 1858. I. 89. 2270. tétel. J. Bielz: Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen. Hamburg 1936. 140. tétel. Maria Theresia und ihre Zeit. Wien 1980. Kiállítás katalógus, 98. 13. kat. sz.

A beállítás és az arckifejezés hasonlóságai alapján azonban eredményesebben vehető össze G. Weikert 1792-es egészalakos képmásával, amelyen a Szent István-rend díszruhájában látható Nagyszeben, Brukenthal Múzeum. Repr. M. Csáky: Baron Brukenthalische Gemäldegalerie. 1903. 1. tábla.

Johann Martin Stock a Brukenthal-levéltár számadásai szerint már 1772-ben kapcsolatban állt Brukenthal Sámuellel. Az első adat erre nézve egy Stocknak szóló kifizetés (kölcsön?) márc. 30-ról. Hogy Brukenthal ekkor már festőként is foglalkoztatta őt, arra további bejegyzések ugyanebből az évből: „24. April. Dem Stock auf zwey Bilder mit Blumen Kranz... 8 Gulden 36 Kr.” „1. Juni. Dem Stock für Kleinigkeiten zur Mahlerey... 6 Gulden 64 Kr.” idézi: E. Sigerius Beiträge zur Geschichte der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie Mitt. aus dem Br. Brukenthalischen Museum. Heft. V. 1935. 26.

32 Jancsó E.: A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században. Cluj, 1936. 249. kk. Jancsó a szebeni Brukenthal Múzeum és a kolozsvári egyetem könyvtárának kézírtos anyagaira támaszkodva szűrte le a 18. századi erdélyi szabadkőművesség szerepére nézve máig nélkülözhetetlen véleményét. Ugyancsak: Abafi L.: A szabadkőművesség története Magyarországon. Budapest, é.n. 307–308.

33 A nagyszebeni páholyban működő értelmiségre: Jancsó E.: A felvilágosodástól a romantikáig. In: Irodalomtörténet és időszűrés. Bukarest, 1972. 420. Aranka Györgyre, valamint a nagyszebeni páholy elképzeléseinek folytonosságára az erdélyi tudományos társaságok működésében épp Aranka személyén keresztül: uo. 421., valamint u. ebben a tanulmánykötetben: 149. kk., itt Aranka György szabadkőművességről és az erdélyi társaságok programjáról részle-



tesebben is szól. Valamint: A magyar irodalom története III. (Szerk. Pándi Pál) Budapest, 1965. 85–86.

34 Jancsó E.: i. m. 1936. 249. Brukenenthal a Szent András páholy kénszerű felosztása után is helyet adott a szabadkőműves találkozóknak, összejegyzéseiket a könyvtárban tartották, Brukenenthal könyvtára, rendszeresen érkező folyóiratai Lescabinet-szerűen a szabadkőművesek rendelkezésére álltak. G. A. Schuller: Samuel von Brukenenthal. Band II. München 1969. 301. Később a páholy gyűjteményeit is (ásványgyűjteménye, levéltári anyaga), Brukenenthal vette magához. Erről: Abafi L.: i. m. 360. Jancsó E.: i. m. 254.

35 Brukenenthal szabadkőművességéhez: R. Maennel: Bruder Samuel von Brukenenthal der Gubernator von Siebenbürgen und erste Meister v. St. der ältesten Loge im Orient von Halle. Klny. a Latomia-ból, Leipzig 1884. Jancsó E.: i. m. 1936. 115. Teleki Mozarttal egy időben volt a bécsi páholy tagja, tagságának részleteire: Jancsó E.: i. m. 112–115. H. Balázs É.: i. m. 84.

Egy közismert, páholyösszejevetelt ábrázoló festményről (Historisches Museum Stadt Wien, Id. Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Melk, 1980. Kiállítás katalógus, 1196. tétel, 29. tábla) újabban H. C. Robbins Landon megállapította, hogy az a „Zur Gekrönten Hoffnung” nevű bécsi páholy belsejét ábrázolja, 1790-ből, s a jelenlevő tagok közül néhányat meghatározott. Magyar tagjai közül Esterházy János páholyimester, Esterházy Fényes Miklós és Esterházy Nepomuk Jánost. H. C. Robbins Landon: Innenansicht der Wiener Loge „Zur Gekrönten Hoffnung” (1790). Bildstudie und Porträtvergleiche. In: Zirkel und Winkelmass. Bécs 1984. Historisches Museum der Stadt Wien. Kiállítás katalógus. 25–31.

36 E páholyok feladatáról, működéséről röviden ír Jancsó E.: i. m. 1936. 241; 243.

37 Levelezéseiket röviden összefoglalja és jellemzi G. A. Schuller: i. m. 268. A Brukenenthal-levelezést feldolgozó monográfus Teleki hangvételét e levelekben kissé hűvösebbnek mondja mint Brukenenthalét, aki élelkebb, érzelmegzdagabb.

38 E típus eddigi legátogóbb feldolgozása a romantika korára K. Lankheit: Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberg 1952. A barokk és 18. század végi előzményekből származó és némi kompozíciós rokonság miatt a J. C. Füsslinek tulajdonított, s a zürichi tudóst, Johannes Scheuzert és Johann Jakob Gessnert ábrázoló kettősportrét emelhető ki (Lipscse, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 748. olaj, vászon, 41,5 × 32,5 cm). A közös képen egymásmellette helyezték medaillonokba komponált két portré esetleg metszet-előképként készült, a két természetű tudós tanár-tanítvány jellegű kapcsolatának emlékére. Lényeges momentuma, hogy az akkor már elhunyt idősebb Scheuzert ebben a képi megemlékezésben a tudományos munka és azonos érdeklődés kapcsolja ifjabb kollégájához. Lankheit a képben a humanista barátságképek – kultuszuk a 16. sz. végén, 17. sz. elején élte virágkorát, – késői, 18. századi megfelelőjét látja. Lényegesnek tartja, hogy mindkét ábrázolt öltözkében fesztelen, s ebben kapcsolatuk bensőséges jellegére való utalást lát. Uo. 29–30.

39 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 8686. olaj, vászon, 130 × 100 cm. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Wien 1976. 154. kat. sz. 256 kép.

40 A 31. jegyzetben említett ábrázolásain kívül Bielz idézett művében (1936) felsorolt valamennyi portréján (134, 136–139 tételek) polgári öltözkében, a Szent István-rend kis, közép- vagy nagykeresztjével a mellén lett megörökítve.

41 Id. 31. jegyzet.

42 Brukenenthal 1786 végén ment nyugállományba, néhány héttel nyugdíjaztatása előtt kapta meg Pálffy kancellártól a Szent-István-rend nagykeresztjét, 1787 jan. 28-án (G. A. Schuller: i. m. II. 188.) Hivatalát május 8-án tette le, akkor jelentkezett utódlára az udvari kamarárián Bécsben, akkor érkezett meg az új Gubernátor, akinek kezébe az ügyintéztést átadta. 1787. máj. 20-i levelét a Königliches Landesguberniumnak már Nagyszebenből keltezi (u. o. II. 195–196). Miután nyugállományba vonult, Brukenenthal életében gyűjteményei fokozott jelentőséget kaptak. S nemcsak abból a szempontból, hogy gyarapításukra intenzívebben, nagyobb odaadással figyelt, de tudományos feldolgozásukra is gondja volt. G. A. Schuller: i. m. II. 283–305. Die privaten Verhältnisse Brukenenthals. Wissenschaftliche und Künstlerische Interessen.

43 Teleki Sámuel Ferenc fia születése miatt csak 1787 május elején indult el „egész háza névével” Bécsbe. Január 29-én Nagyváradról írta titkárnak, Lénárt Sámuelnek, hogy felesége lebetegezése miatt csak Húsvét után indul Bécsbe „szolgálatba” OL. P. 661. Teleki család marosvásárhelyi levéltára. Teleki Sámuel – Missiles. 1765–1794. 3. t. 45. cs.

44 Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, leltári szám: 57.2. M. olaj, vászon, 93,5 × 74,8 cm Szigánva: „J. M. Stock p. Cibinis 1789”. Felirat hátul, a dombormű talapzatán: „DER WELCHER DIE MEISTEN GLÜCKLICH MACHT”

45 Brukenenthal Mihály 1769-ben guberniumi titkár, 1783-tól guberniumi tanácsos, 1784-től Hunyad megye kormányzója, 1786-ban titkos tanácsos és az új erdélyi közigazgatási felosztásban a fogarasi kerület biztos, 1790-ben királybíró lett, majd ugyanezen évben II. Lipót a szászok comesévé nevezte ki és bárói rangra emelte. A Szent András páholyba való belépéséről: Abafi L.: i. m. 313. Első fokra felvéve márc. 2-án, második fokra márc. 15-én, harmadik fokra nov. 19-én, erről: F. v. Ziegler: Geschichte der Freimaurer-

loge „St. Andreas zu den drei Seeblättern” in Hermannstadt (1767–1790). Hermannstadt, 1876. Klny. Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, 237. Protokoll der Loge St. Andreas... Verzeihen der rezipierten Brüder.

46 Neve testvéréről, Peter Karl Brukenhallal együtt 1774. dec. 3-án került be a göttingai egyetem anyakönyvébe. Id. Borzák I.: Budai Északi és klasszika-filológiánk kezdetei. Budapest, 1955. Függelék, a Göttingában nevelődött magyar diákok névsora. Arról, hogy ott Brukenenthal Mihály Schlazert hallgatta: G. A. Schuller: i. m. II. 327. Schuller részletesebb jellemzést és értékelést ad tudományos érdeklődéséről és tevékenységéről u. o. II. 323. Politikai jellegű műveit felsorolja és életrajzát összefoglalja Szinnyi J.: Magyar írók élete és munkái. Budapest, 1891–1914. I. 1354–55.

47 Jancsó E.: i. m. 1936. 254.

48 A kép korábbi irodalma: J. Bielz: i. m. 1936. 127. tétel. Garas K.: i. m. 1955. 254. CXX. tábla. A Magyar Nemzeti Galéria Gyűjteményei. Régi Magyar Gyűjtemény. Szerk. Mojzer Miklós. Budapest, 1984. 204. tétel. Itt már szabadkőműves arcképként.

49 Arra nézve, hogy ilyen konkrét és bőséges szabadkőműves utalással nemigen készülhetett ekkor nyilvánosságnak szánt reprezentatív képmás, adalékokat szolgáltat Horváth Ádám Kazinczynak szóló egy levele is. Ebből kiderül, hogy a szabadkőművesekre kötelező titoktartás miatt a szabadkőművesek még barátaik előtt is titkolták szervezetbe tartozásukat. (Horváth Ádám Kazinczynak írott levele, 1789. febr. 7. Kazinczy Ferenc levelezése, I. 175. levél) Ilyen kötelező titkolózásról lehet szó Kazinczy és Berzeviczy Gergely között is, amikor a Kazinczy felvételt segítő Berzeviczy Kazinczy előtt elhallgatta szabadkőműves voltát. Id. H. Balázs É.: i. m. 1967. 78.

50 Stock munkásságának első összefoglalása: J. Bielz: Johann Martin Stock. Siebenbürgischer Bildnismaler des 18. Jahrhunderts. Muzeul Brukenenthal – Studii si Comunicari 4. (1956) Sibiu 31–37. Metszetsorozatának és művészi magatartásának újabb értékelése a Művészet Magyarországon 1780–1830 című kiállítás (Budapest, 1980) alkalmával. Id. a kiállítás katalógusában: Galavics G.: Népelektíp, zsánerkép. 56–57.

51 Maron Winckelmann portréjához készült előkészítő rajzának attribúciója kapcsán szól részletesen a képre vonatkozó levelezésről s a kép barátságtartalmáról: S. Röttgen: „Antonius Maron faciebat Romae”. Intorno all'opera di Anton von Maron a Roma. In: Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione, Roma, 1972. Kiállítás katalógus. 4–5. az öltözetre vonatkozó leírás, levélrészlet: 15., 20. jegyzet.

52 Rézmetszet, Magyar Történelmi Képesarnok, leltári szám: 3776. Jelezve: „Thomas Klimess pinxit 1788. Q. Mark sc.” Kőrirta: „GEDEON LIBER BARO A RADA” alul: „AMICO MUSARUM et suo Franc. de Kazincz.” Megjelent 1790-ben az Orpheus II. kötete címképeként.

53 Kazinczy levelezése, IV. 974. levél. Báróczy levele Kazinczynak, 1806. aug. 12.; valamint Bíró F.: Irodalomtörténet és művészet-történet. Ars Hungarica 1981/2. 185–186.

54 Kazinczy F.: Pályám emlékezete. Budapest, 1979. (Magyar Remekírók) 308.

55 Kazinczy Ferenc levelezése, IV. 1059. levél, Cserey Farkas levele Kazinczynak, 1807. január 6.

56 Az irodalmi és a képzőművészeti gondolkodás és kifejezés összefüggéseire, valamint a korszak több speciális vonására először irányította a figyelmet Németh L.: Történetiszciológia és művészet-történet című cikkében. Ars Hungarica 1981/2. 181. kk. Szempontjai közül több volt segítségemre e tanulmány megírásakor.

57 Johann Gottlieb Fabritius segésvári prédikátor arcképe, 1796, egykor a Sigerius gyűjteményben, olaj, rézlemez, 55 × 37 cm. Felirata: „Tempora Amititiae nostrae ne vincula solvant. Hanc formam pinxit pictor, amice tuam. J. Mart. Stock Schaeßb. 1796. d.a. Maji.” Blätter für Gemäldekunde 1910/5. 136. repr. J. Bielz: i. m. 1936. 293. tétel.

58 Rézmetszet, jelezve: „Heinr. Füger pinx. J. G. Mansfeld sc. Viennae” Felirata: IGNATIO A BORN NATURAE AMICO ET SUO Auctor” Megjelent: Wolfgangs von Kempelen kk. wirklichen Hofraths Maechanismus der menschlichen Sprache, nebst der Beschreibung seiner sprechenden Maschine. Wien bei I. V. Vegen, 1791 címképeként. Országos Széchényi Könyvtár. Repr.: Magyar Művelődéstörténet (Szerk.: Domanovszky S.) V. 419.

59 Rézmetszet, jelezve: „Origin. Excell. Com: Franz Széchényi pinxit Schmidhammer Budae 1793 – sculp. Czetter Viennae 1798.” Kőrirta: „Mart. Georg Kovachich Phil. D. E. Cam Registr. Natus Senoviczii An. 1744 die 9. nov.” A talapzat: Rerum Patriae Scriptori acutissimo diligentissimo. Amico raro pectoris Candore. J. C. E.” (Johann Christian Engel) Megjelent: Engel, J. Ch. Geschichte des Ungarischen Reichs und seiner Nebenländer. Halle 1797–1804. 2. kötet címképeként. Id. korábbi irodalmával együtt: Művészet Magyarországon 1780–1830 Budapest, 1980. Kiállítás katalógus 82. kat. sz.

60 Rézmetszet, jelezve: „J. Frid; Vagner pinxit Budae. – Samuel Czetter Hungarus sculpsit Viennae 1798.” Kőrirta: „DAN; TERSTYANSZKY S. C. et R. A. M. EXC. CAM. R. HUNG. AUL. CONSILIAR. et ARCHIVI DIREC. NAT. in Krompach die 29 Jan. 1730” A talapzat: „Salutare POLITICES sum PALLADE foedus. AMICO et FAUTORI Mart. Georg. Kovachich.” Róza Gy.: Czetter Sámuel. Egy magyar rézmetsző a 18. – 19. század fordulóján. Magyar



Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. 1952. Budapest, 1953. 36. szám.

61 A barátság irodalmi, közéleti jelentőségéről ebben a körben, *Dankó I.*: A barátság mint irodalomszervező erő Kazinczy körében. Új Magyar Múzeum, 1944. 61–65.

62 „18. A Belső Tagok mikor székét ülnek nem fogják egymást urazni, kenezni, atyafiaknak, barátoknak fogják magokat közöttök nevezni.” *Csaplár B.*: A Horányi Ede tervezte „Hazaifüi magyar társaság” Itk. 1899. 4. A Hazaifüi Magyar Társaságnak Törvényei; *Császár E.*: Anyos Pál. Magyar Történeti Életrajzok. Budapest, 1912. 109. u. erről, valamint az egykorú irodalmi tegeződésekről.

63 Kazinczy Larariumára: Kazinczy levele Kis Jánosnak 1805. júl. 14. idézi *Sinkó K.*: Kazinczy Ferenc és a műgyűjtés. Ars Hungarica 1983/2. 271. ugyancsak Kazinczy arcképgalériájáról *Csatkai E.*: Kazinczy és a képzőművészetek (1925) Budapest, 1983. 52.

64 Horváth Ádám levele Kazinczyhoz 1789 ápr. 17. Kazinczy Ferenc levelezése I. 197. levél: „Képedet szövetséged jelül 27. Mart. 1789 küldötted, én pedig 11. a Apr. vettem, válassz a két nap közül egyet; a’ mellyen barátságunknak innepet szentelleyk. Edes lessz mind holtomig ennek emlékezete.” Id. ugyancsak: *Csatkai E.*: i. m. 1983. 52.

65 Cserey Farkas levele Kazinczynak 1807. dec. 28. Kazinczy Ferenc levelezése V. 1208. levél. Id. még: *F. Csanak Dóra*: Teleki József és a művészetek. In: Művészet és felvilágosodás, Budapest 1978. 582.

66 Dorffmeister leírását Czinke Ferenc fordította magyarra, leírása Dorffmeisterénél néhol kissé bővebb, — s úgy tűnik személyes élmény alapján — néhol értelmezi is a leírtakat. „Kurze Erklärung des Historisch — gemahlten Bilder — Saals zu Hegyfalú. Den henden gnädigen Herrschaften gewidmet von Stephan Dorffmeister 1794.” *Czinke F.*: A’ hegyfalvi történetből képes szálának magyarázatja. Vitézi versekben néméből szabadon fordította egy tiszta-háti magyar. Mind a’ két ttes uraságnak ajánlotta pozsonyi Dorffmeister István 1794. Veszprém, 1794. *Garas K.*: i. m. 1955. 111, 173.

67 A mennyezet freskó technikával készült, az oldalfalakra pannók kerültek. Ezek a hét világsodát ábrázolták, a nyolcadik jelenet volt a kettősportré, amelyet Czinke így ír le, — Dorffmeister-ről sokkal részletesebben: „Igaz Barátság” / Képe ragyog közepett, két jobb kezét öszveszorítva, / Nemzeti kontóbsen, Horváth, Gludovác, Urak együtt / Állanak e’ képen. 8. a’ fal-; 8-adik ez lett, / Ez tet-

szett. Kasztor, Polluksz, esmért jelek. Oszlop / Áll emlékeztül. 1. / Adják az Egek, kerekedjen, / Márvány oszlopnál tartandóbb gyámola! Környül / Terjedvén az egész Horváth Ház’ Fája; fok Ága, / Törzsoke nyujtson ezer Gyámolt, a ’Férfi Barátság’ / Kapsont Oszlopinak; ’s a ’Hazánk használja gyümölcsét.” Az ajtók felett római kancsók, rézedények, az ablakok felett öt görög költő portréja volt festve.

68 Pécs, Janus Pannonius Múzeum, leltári szám: 60.60. olaj, vászon, 96 x 80,5 cm. Felirata: „Jo. Georg Krautsac Coelebs civis cerdo Molitor & Adamus Viser abbas N. R. A. de Kompolt Ordinem F. F. Misericordiae Quinque Ecclesias introducunt Anno 1796 die 21. Junii.” Az alapításra ld.: *Haas M.*: Baranya, Pécs. 1845. 319.

69 A kép másolataihoz ld. Österreich zur Zeit Kaiser Josphs II. Melk 1980. Kiállítási katalógus 1354. tétel. A kompozíció K. Pechwill és A. Rossi metszetein terjedt el, ld. *H. W. Singer*: Allgemeiner Bildniskatalog. Leipzig 1931. Nr. 45362, 45374.

70 Magyar Történelmi Képcsarnok, leltári szám: 82.3. olaj, fa, 51,5 x 42,1 cm. Jelezve lent jobbra: „Kaerglin Pinx.”

71 Felirat a hátán: NICHT aLS ErInnerVng aber aLS BeVeIs eIner XXX IährIg gLVCKLIChen ehe; BeVeIs, eIner AVfrIChTigen ErkenLIChkeIt gegen InnfIg geLIebte, Schätzbare Verthe gattIn, gegen VnfergesLIChen, aVf eVIG beravbten FreVnD Vohlthäter OrCzI.”

72 OMnIa ReVoLVenDo ConsoLatIo Zero InnItItVr Fato InIqVo eVIVIs erepto Oreste angItVr et IqVet Ia.VItis.” Személyére, politikai nézeteire, s személyen keresztül művészet és politikum egykorú összefüggéseire: *Galavics G.*: Ein Reynolds Blatt als politisches Symbol in Ungarn am Ende des 18. jahrhunderts. Acta Historicae Artium. 1978/XXIV. 324. kk.

73 *Benda K.*: Magyar jakobinusok iratai I. 625. és 3. jegyzet. *Nagy I.*: Magyarország családai. V. 307. A sírkövön szereplő Orestes név valószínűleg szabadkőműves álneve volt Orczy Lászlónak. A Magyar Nemzeti Galéria állandó Későreneszansz és Barokk művészeti kiállításán magántulajdonból szerepel a kép egy 1820-ban papírra festett akvarell másolata, „Joseph Kirtschall” jelzéssel, mérete 55 x 44 cm A másoló festő pusztán a környezetet módosította kissé, a lombok dúsabbak, a sírra egy fűzfa ágai hajlanak rá. A másolaton a sírkő felirata: „SICH DES NICHT MEHR SEIENDEN VERGEGENWAERTIGEN ZU KÖNNEN IST SEELIGES GE-FÜHL.”

## DIE VERBREITUNG DES FREUNDSCHAFTSMOTIVS IN DER UNGARISCHEN PORTRÄTMALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS

Die Studie untersucht die Entwicklung im Aufgabenbereich der Porträtrepräsentation in der ungarischen Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts, jene im ikonographischen Charakter der Kunstgattung eingetretene Wandlung, die dem Auftraggeber die Wahl ließ, auf welche Art er sich im Porträt verewigt sehen wollte: in seiner in der Gesellschaft eingenommenen Position oder als Privatperson. Diese Änderung war eine Folge der gewandelten Wertauffassung und Denkweise.

Seit Anfang des 17. Jahrhunderts, dem Erscheinen des gemalten Bildnisses in Ungarn kann man die Beobachtung machen, daß in der Bildnismalerei keine Trennung zwischen der gesellschaftlichen und privaten Sphäre eintrat. Denn das Wesentlichste, was der Auftraggeber über sich auszusagen hatte, betraf seine gesellschaftliche Stellung, also Rang, Beschäftigung, geistliche oder weltliche Funktion, im weiteren Sinn, seine adelige oder bürgerliche Herkunft. Deshalb konnte das Individuum sowohl im Fall der adeligen als der bürgerlichen Porträts am ausdrucksvollsten dadurch charakterisiert werden, wenn bei der Darstellung der Maler auf seine gesellschaftliche Stellung hinwies. In der Bildnismalerei in Ungarn verwirklichte der Typ der Ahnengalerie jene Art der Porträtrepräsentation, in der der Maler neben der Verewigung der Physiognomie allen Anforderungen der individuellen und gesellschaftlichen Charakterisierung genügen konnte. Der repräsentative Charakter des Ahnengalerie-Typs entfaltete sich am Anfang des 17. Jahrhunderts auf der Basis renaissance-manieristischer Kompositionsprinzipien und -motiven und dieser Bildtyp war es, der im Verlauf des Jahrhunderts die höfische Repräsentation des ungarischen Hochadels im Stil der Spätrenaissance entsprechend vertrat. Innerhalb der gesamten Kunstgattung wurde diese Darstellungsweise vorherrschend, deren Dominanz bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts anhielt.

Da in der Kunstgattung die bildliche Darstellung der gesellschaftlichen Position des Auftraggebers nur mit

Hilfe der Repräsentation verwirklicht werden konnte, war die Porträtrepräsentation an keine Gesellschaftsschichte gebunden. Denn welcher Gesellschaftsschichte der Auftraggeber auch angehören hat, ermöglichte gerade der Anspruch auf repräsentative Darstellung, daß er in seinem Bildnis als seiner Gesellschaftsklasse angehörend erscheine. Bei den adeligen Porträts waren die bildlichen Requisiten der Porträtrepräsentation das aristokratische Interieur, Kostüm und Beiwerk, das Wappen und die auf die Staatsfunktion und Besitztümer verweisende Inschrift, während sich die bürgerlichen Porträts schon durch ihre bescheidenere soziale Umgebung, die das Ethnikum anzeigende Tracht, das Schriftbild und die sprachsoziologischen Informationen der Inschriften mit manchmal persönlichem Inhalt erkennbar machen. Diese Bildelemente erhielten in ihrer Gesamtheit attributiven Charakter und bildeten eine auf die soziale Zugehörigkeit deutende Einheit. Folglich, solange es zu den primären Aufgaben der Porträtmalerei gehörte, die gesellschaftliche und existentielle Situation des Auftraggebers zu veranschaulichen, realisierte sich deren bildlicher Ausdruck im Repräsentationsporträt. Wahrscheinlich dürfte gerade dieses vom Auftraggeber in den Vordergrund gerückte Repräsentationsbedürfnis der Grund dafür gewesen sein, daß die zeitgenössische Bildniskunst in Ungarn die Charakterisierung nicht als ein Problem des Ausdrucks ansah und sich bei der Verewigung der Gesichtszüge mit der physiognomischen Treue begnügte.

Im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besaß die Auftraggeberschicht in Ungarn noch kein persönlichen Zwecken dienendes Programm, das in der heimischen Porträtmalerei das Erscheinen selbständiger Kunstgattungstypen gefördert hätte. Die sich auch auf den ikonographischen Charakter des Bildnisses in Ungarn auswirkende Änderung trat mit den Jahren um 1740 ein, als der ungarische Hochadel im Regierungssystem Maria Theresias eine solche Rolle erhielt, die ihm auch innerhalb der gesamten Reichsaristokratie eine entspre-



chende Position einräumte. Das beeinflusste wiederum die repräsentativen Rahmen seiner Lebensweise und führte zu solch neuartiger Porträtrepräsentation, die auch das Ausdruckssystem der Porträtmalerei veränderte. Für den Auftraggeber änderte sich die originelle, dem Sinn des 17. Jahrhunderts gemäße repräsentative Aufgabe und Inhalt des Porträts, er betrachtete sein Bildnis immer mehr als das bildliche Dokument einer als repräsentative Rolle auf sich genommenen Attitude. Auch die Darstellung des Privatlebens fand vermehrt den damals aufkommenden Bildnistypen Platz im Repräsentationsbildnis, familien- und gesellschaftliches Leben sowie geistige Aktivität erhielten affektbetonte und intellektuelle Rollen. Sie erschienen auf Wunsch des Auftraggebers in seinen Bildnis, weil er meinte, daß dadurch ein wesentlicheres und wahreres Bild von ihm vermittelt werden konnte, als mittels der Darstellung seiner sozialen und materiellen Situation. Auf diese Weise läßt sich die Wandlung im Wertbegriff beobachten, da das Porträt als die persönlichste Kunstgattung auf alle in der gesellschaftlichen Wertordnung und Mentalität eingetretenen Veränderungen äußerst empfindlich reagierte. Auch für das spätere Schicksal der Bildniskunst ist das wesentliche Element der geänderten Wertauffassung bestimmend, die Privatsphäre und das Gefühl wurden zu Wertfaktoren für die Öffentlichkeit und konnten als solche zu repräsentativen Rollen gelangen. Dies meldete sich in der Bildnismalerei in Ungarn in Verflechtung mit der Geschmacks- welle mit dem Persönlichkeits- und Gefühlskult des Rokoko.

Die beiden Bildnisse des Grafen Miklós Esterházy, Gesandten in Petersburg, von Louis Tocqué 1758 ausgeführt, sind gute Beispiele für die Simultanität beider Repräsentationsformen. Das eine ist ein bereits als selbstständiger Typ weiterlebendes Beamtenporträt, bekannt nur durch den Kupferstich G. G. Schmidts, das andere dessen private Variante in Kabinetformat, auf dem Esterházy als Privatperson in ungarischer Adelstracht repräsentiert. Die gegenwärtige Zuschreibung der in der Ungarischen Nationalgalerie befindlichen Brustbild-Variante gründet sich nicht nur auf die identische Einstellung im Kupferstich von Schmidt, sondern auch auf die identischen malerischen Charakteristika, wie sie im Bildnis des Marquis d'Argencé zutage treten.

Im Bildnis des Grafen Miklós Pálffy und Familie — eines der ersten Beispiele dieses Typs —, das Martin von Mytens 1752—53 gemalt hat, verbindet sich die Empfindsamkeit des Rokoko mit repräsentativer Auffassung. Die Ähnlichkeit mit den Bildnissen Maria Theresias inmitten ihrer Familie besteht nicht nur in den Bildelementen, sondern auch in der Wiedergabe der sich darin offenbarenden gefühlbetonten Zusammengehörigkeit, ein wichtiges Moment, zu dem die für die Öffentlichkeit bestimmten repräsentativen, dem harmonischen Familienleben des Herrscherpaares Ausdruck gebenden Bildnisse als Beispiele dienen. In den Augen dieser Auftraggeber war die Ahnengalerie als Ausdruck der Familienangehörigkeit keine zeitgemäße Repräsentationsform mehr.

Später waren es die genremäßige Einstellung, die den Lebensraum der Familie kennzeichnende Umgebung, die das psychologische Programm dieses Familien-Typs ansprechend gestalteten.

Ein weiterer, die Ausdrucksmöglichkeiten und -methoden beeinflussender Gesichtspunkt in dieser Zeit war das Bedürfnis nach privater Existenz, Intimität, derer Einfluß — als Schlüsselerscheinung dieser Periode — auf Literatur und Musik besser bekannt ist. Darin drückt sich die differenzierte Achtung der Individualität, der Persönlichkeit aus. Dieser Richtung schloß sich auch die Auffassung der Auftraggeber an, deren gewandelte, neuartige, auf die Persönlichkeit abgestimmte Geschmacks- welt auch in der Gliederung der behaglich eingeteilten Wohnbauten und in der Themenwahl der Wandbilder zur Geltung kam.

Als in Ungarn das neue inhaltliche Element des Intimen, Innigen in der Bildnismalerei erschien, trat auf seine Wirkung die Privatsphäre aus der gegenständlichen

Welt der Attribute, die dargestellte Umgebung organisierte sich zum Lebensraum und die Genremomente gaben Bescheid über Lebens- und Anschauungsweise des Abgebildeten. Die von Ludwig van Roy über Jakob Meskó und dessen Frau gemalten Porträts gehören zu den ersten Beispielen dieses Bildnistyps. Sie entstanden im Empfangszimmer des städtischen Palais der Familie, die neuartige Vortragsweise stand also in keinem Widerspruch zur repräsentativen Funktion. Dem Typ nach gehört hierher auch das in einer Londoner Privatsammlung befindliche Bildnis des Petersburger Gesandten, Miklós Esterházy. Das nur mäßig modellierte, vielmehr zeichnerisch, mit scharfen Konturen und harten Schatten geformte Gesicht sowie die weiblich schlanke Form und graziöse Haltung der Hände sind malerische Charakteristika, auf Grund derer das Bild mit den in den 1740er Jahren entstandenen Werken Martin van Meytens in Zusammenhang gebracht werden kann.

Das andere, die Bildlösungen, wie auch den inhaltlichen Charakter der Porträtmalerei im 19. Jahrhundert stark beeinflussende Programm wurde durch das Wertbewußtsein der Aufklärung in die Aufgabensphäre der repräsentativen Gestaltung gehoben. In der Bildnis-Repräsentation der gebildeten und vom Geist der Aufklärung berührten Auftraggeber erhielt die Schichte der Privatsphäre zuerst eine Rolle, derzufolge die Bildung des Dargestellten vom Maler auch visuell erfaßt wurde. Die dem Zeitgeist gemäße, als Basis der Bildung dienende Erziehung wurde zur aktuellsten Form der Repräsentation auf den Kinderporträts und erneuerte inhaltlich diesen bis dahin sehr traditionsgebundene Bildnistyp.

Den 1750er Jahren gehören Darstellungen an, in denen die praktisch erworbenen künstlerischen Kenntnisse als ein Teil der aristokratischen Erziehung, bzw. als nützlicher Zeitvertreib erschienen. Graf Miklós Esterházy der Jüngere ließ sich in der Pose eines Malers, mit Malgeräten in Husarenoffiziersuniform abbilden. Die neben dem repräsentativen Kostüm sichtbaren Zeichengeräte müssen wir — da von seiner künstlerischen Aktivität nichts bekannt ist — eher als rationalisierte Symbole seines Kunstsinns ansehen.

Nicht nur das Verhältnis zur Kunst, sondern auch die Freundschaft zwischen zwei Malern fand ihren Niederschlag in den von János Jakab Stunder gemalten zwei Bildnissen des Grafen János Hadik. Einerseits entstand ein Doppelporträt, auf dem in der Situation „der Maler und sein Modell“ Stunder von Hadik gemalt wird, und andererseits ein Bildnis, das Hadik bei der Porträtierung von Stunders Frau darstellt. Das erstere Bild war wohl für Hadik bestimmt, das letztere dürfte Stunder als Freundschaftsgedenken behalten haben. Auf diesem blieb der Name János Hadiks erhalten.

In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gehörte es immer öfter zu den Aufgaben der Porträtmalerei, auf die im Zeitalter so wichtigen geistigen Gemeinschaften, Verbindungen zwischen Privatpersonen hinzuweisen, kurz: für die ideellen und eher nur verbal formulierbaren Inhalte, wie Freundschaft und Geistesverwandtschaft, einen adequate bildlichen Ausdruck zu finden. In den folgenden untersuchen wir, auf welche Weise die Kunstgattung dem Anspruch auf bildkünstlerische Gestaltung des Begrifflichen gerecht wurde; wie sich dabei Auftraggeber und Maler der zur Verfügung stehenden Bildnistradition bedienten, diese den veränderten Ansprüchen anpaßten, auf welche Weise den geistigen Hintergrund und die Geistigkeit des Porträtierten auch uns fühlbar machten und welche bildkünstlerische — fallweise literarische — Mittel und Lösungen dabei zur Anwendung gelangten. Das Anliegen, freundschaftliche Beziehungen im Bild zu vergegenständlichen, erscheint in Verbindung mit dem neuen bürgerlich gefärbten Gemeinschaftsgeist. Einen maßgeblichen Einfluß auf die Entwicklung dieser Anschauungsweise übten die demokratischen Ideen der um 1780 in Ungarn sich entfaltenden Freimaurerbewegung. Dies umso mehr, als die Regeln des Freimaurerordens in Ungarn mit dem Programmentwurf der gesellschaftlichen Reformen übereinstimmten. Der anschauungsformende Einfluß der Organisation auf die



Gesellschaft bestand freilich eher darin, daß die Logenzusammenkünfte, im ungarischen Geistesleben erstmalig, ein solches öffentliches Forum repräsentierten, wo nicht nur politische Ansichten zur Diskussion gebracht wurden, sondern wo die aufgeklärte Schichte von Adligen und Intellektuellen zum ersten Mal die Bedeutung der geistigen Tätigkeit kultureller und wissenschaftlicher Natur im Dienste der Öffentlichkeit erkennen konnte. Dieser Anspruch auf Öffentlichkeit steht im Hintergrund mehrerer kultureller und wissenschaftlicher Ereignisse des Endes des Jahrhunderts. Im Zusammenhang damit änderte sich auch der Charakter der zeitgenössischen Beziehungen, in denen die geistige, intellektuelle Verbundenheit die dominante Rolle spielte.

Neben der freimaurerischen Ideengemeinschaft bildeten auch die Sammeltätigkeit und das diesem ähnliche Mäzenatentum die Basis für die Entstehung eines in der ungarischen Malerei eher seltenen Bildnistyps, des Freundschaftsbildes. Der Maler war Johann Martin Stock. Auf dem Porträt des Sámuel Teleki, Vizekanzler und Gründer der Teleki-Bibliothek in Marosvásárhely (Neumarkt), erscheint als Bild im Bild das Brustbild Sámuel Brukenthals, des ehemaligen Gouverneurs von Siebenbürgen und Gründers des Brukenthal Museums und der Bibliothek in Nagyszeben (Hermannstadt). Teleki und Brukenthal waren beide Freimaurer und zur Zeit als das Bild entstand, eifrige Förderer und Unterstützer der wissenschaftlichen Arbeit in Hermannstadt, dem Freimaurerzentrum Siebenbürgens. Als Symbole der Freimaurerei erhalten Schwert und Hut akzentuierte Rollen, während auf der Landkarte die Namen jener Städte angeführt sind, in denen Freimaurerlogen tätig waren. Auch die Komposition und Atmosphäre dieses Freundschaftsbildes verraten den bestimmenden Einfluß des barocken Gelehrtenporträt-Typs, der die intellektuell geprägte Beziehung zwischen den dargestellten Personen in den Vordergrund rückte. In dem im Hintergrund sichtbaren Bildnis des Sámuel Brukenthal versuchte Stock einen neuen, in anderen Brukenthal-Darstellungen nicht vorkommenden und deshalb als der Privatsphäre angehörend zu wertenden Typ von Geisteshaltung einzufangen. Dieses ikonographische Moment weist nicht nur darauf hin, daß das Bild tatsächlich als ein Freundschaftsbild, als ein Zeugnis der intimen geistigen Verbundenheit der porträtierten Persönlichkeiten bestimmt war, sondern auch auf den Auftraggeber, in der Person Brukenthals. Im Jahre 1789, anläßlich der Aufnahme Mihály Brukenthals, des Neffen Sámuel Brukenthals, in die Hermannstädter St. Andreas Loge, malte Stock auch dessen Bildnis. Die Freimaureridee offenbart sich in den Freimaurer-Symbolen der marmornen Statuengruppe im Hintergrund. Trotz der reichen Symbolik blieb der Zusammenhang des Bildes mit der Freimaurerbewegung bisher verborgen, da der Maler für den zu verewigenden feierlichen Anlaß auf die traditionelle Art und die Bildwelt des adeligen Repräsentationsbildnisses zurückgriff. Dem entsprechend erhielt die auf das Freimaurertum bezügliche Statuengruppe am Platz des

Adelswappens eine nahezu heraldische Bedeutung. In diesem Bild von Stock, wie auch im früher gemalten Doppelbildnis, setzen sich, sowohl in der Komposition als auch in der Typenwahl und trotz der neuen, den geistigen Tendenzen der Zeit verwandten Gedankeninhalte, die konservativen barocken Bildtraditionen weiter fort.

Im Doppelbildnis von Teleki und Brukenthal kann aber die freie, ungezwungenere Darstellung Brukenthals, die auf das intime geistige und freundschaftliche Verhältnis zwischen ihnen hinweisen soll, bereits als ein Zeichen des sich wandelnden Ausdrucksystems gewertet werden, dessen Bedeutungsinhalt in eine Richtung wies, die mit den „négligé“ Darstellungen der Zeit in Zusammenhang gebracht werden können. Das „Négligé“ war in der Interpretation der Zeitgenossen das „Kostüm“ der Freundschaft, wofür Anton von Marons Winckelmann-Porträt als Beispiel dienen kann. Es war laut Winckelmanns Briefen ein Freundschaftsbild. Das gestochene Bildnis des Barons Gedeon Ráday, das erste Beispiel der „Négligé“-Darstellungen in Ungarn, konkretisierte diese Auffassung mittels einer auf dem Stich sichtbaren Dedikation.

Auf den heimischen Bildnistichen wurde den freundschaftlichen Beziehungen oft in literarischer Form Ausdruck gegeben. Die Intention ist klar: das Porträt sollte auch der Nachwelt über die Freundschaft zwischen dem Porträtierten und dem Verfasser der Widmung in einer allgemein verständlichen Form aussagen. Diese in gelehrten Freundeskreisen mit Vorliebe gepflegte Lösung zeigt, welchen Platz diese Form von Beziehung im Geistesleben der Zeit, das noch der entsprechenden institutionellen Rahmen entbehrte, einnahm.

Das intime Gepräge der Freundschaft kennzeichnete die zeitgenössischen Porträtsammlungen von Freundesbildnissen, deren Sammler sich bei ihrer Zusammenstellung von der Idee des „Freundschaftstempels“ leiten ließen. Im Zugrundegegangenen Fresko- und Panneau-Ensemble im Prunksaal des Schlosses von Hegyfalú in Transdanubien wurde die Idee des „Freundschaftstempels“ ebenfalls verwirklicht. Das Programm kennen wir aus der Niederschrift des Malers, István Dorfmeister. In der traditionellen Vortragsweise und mit dem ikonographischen Apparat des Barocks behandelte das Deckenfresko das Thema der Ewigen Freundschaft. Auf einem der Wände befanden sich die sich die Hand reichenden Gestalten des Schloßherrn und seines Freundes in Ganzfigur. Das zugrunde gegangene Bildnis dürfte jenem Doppelbildnis ähnlich gewesen sein, das die Stifter der Kirche der Barmherzigen Brüder in Pécs, den Gerbermeister Johann Georg Krautsack und den Kanonikus und Abt Adam Wieser darstellt. Das Vorbild dazu kann man im Gemälde von P. Batoni erkennen. Im Bildnis des János Jankovich ist nicht mehr die Freundschaft selbst das tragende Thema, sondern die Erinnerung daran. Das 1810 dem Gedächtnis des verstorbenen Freundes und der Freundschaft gewidmete Bildnis entstand bereits im Geist der frühen Romantik.



# KUTATÁS

G A R A S K L Á R A H A T V A N Ö T É V E S

CLARA GARAS

SODALIS ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARIAE

SEXAGINTA QUINQUE ANNOS NATA EST

QUA OCCASIONE

"STUDIA HISTORIAE ARTIUM"

PLURIMAM SALUTEM GRATULATIONEMQUE VERAM

EI IMPERTIUNT

ET INDICEM OPERUM CELEBRATAE

ADHUC EMISSORUM

OPTIMIS VOTIS COMITANTIBUS HIC PUBLICANT

## BIBLIOGRÁFIA

### Rövidítések:

- Acta — Acta Historiae Artium, Budapest  
Bulletin — Bulletin de Musée Hongrois des Beaux  
Arts (A Szépművészeti Múzeum Közle-  
ményei)

### Könyvek, könyvrészek, önálló kiadványok

- Kracker János Lukács, 1717—1779. Budapest 1941, 103  
lap, 12 kép  
A németalföldi polgárság művészete. Budapest 1947, 20  
lap, 20 kép  
Régi Képtár. Rövid Vezető. Budapest 1950, 30 lap, 16 kép  
2. kiadás Budapest 1955  
Németalföldi művészet (15—17. század). Művészettörté-  
neti Kiskönyvtár 6. Budapest 1951, 11 lap  
Magyarországi festészet a XVII. században. Akadémiai  
Kiadó, Budapest 1953, 206 lap, 26 tábla  
*ismertetése*: MTA Társadalomtörténeti Tudományok  
Osztályközleményei VIII. 1957, 137  
Irodalomtörténeti Közlemények 1955, 382  
Südost-Forschungen (München) XV. 1956, 597  
Kupezky és kortársai. Kiállítás. Országos Szépművészeti  
Múzeum, Budapest 1954, 25 lap, 15 kép  
Magyarországi festészet a XVIII. században. Akadémiai  
Kiadó, Budapest 1955, 368 lap, 120 tábla  
*ismertetése*: Mitteilungen der Gesellschaft für Ver-  
gleichende Kunstforschung (Wien) 1956, Nr. 2, 6  
Südost-Forschungen (München) XV. 1956, 597  
id. Pieter Bruegel, 1525—1569. Képzőművészeti Kiadó,  
Budapest 1955, 16 lap, 8 kép  
Francia festészet a forradalom korában. TTIT, Budapest  
1955, 20 lap  
Führer durch die Galerie Alter Meister. Szépművészeti  
Múzeum, Budapest 1956, 38 lap, 8 tábla  
Rembrandt és köre. Kiállítás. Szépművészeti Múzeum,  
Budapest 1956  
A magyarországi művészet története. Barokk, X—XII.  
fejezet. Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1956,  
327—425  
*ismertetése*: Művészettörténeti Értesítő V. 1956, 87  
Társadalmi Szemle 1956, 141  
Südost-Forschungen (München) XVII. 1958, 277  
Zsivopisz Vengrii v XVIII. veka. Akadémiai Kiadó,  
Budapest 1957, 190 lap, 76 tábla  
Régi Képtár. Remekművek a Szépművészeti Múzeumban.  
Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest 1960, 27 lap,  
64 tábla  
ugyanaz franciául Edition Cercle d'Art, Paris 1960  
németül Seemann Verlag, Leipzig 1960  
Franz Anton Maulbertsch 1724—1796. Akademie Verlag,  
Budapest 1960, 334 lap, 240 tábla  
Amalthea Verlag, Wien 1960  
Akademie Verlag, Graz  
*ismertetése*: Művészettörténeti Értesítő X. 1961, 233  
Sele Arte (Firenze) 1961, No. 54, 56  
Pantheon (München) XIX. 1961, 61—64  
Umění (Praha) X. 1962, 283—291  
Deutsche Kunst und Denkmalpflege XXI. 1963,  
149—150  
Acta VIII. 1962, 322  
Deutsche Literaturzeitung LXXXIII. 1962, 145—147  
The Times Literary Supplement, London 1963,  
Ápr. 19  
Bildende Kunst (Dresden) 1963, No. 5, 275—276  
Gazette des Beaux Arts (Paris) 1963, 380—381  
Kunstchronik (München) 1962, 358—361  
Zeitschrift für Kunstgeschichte  
The Burlington Magazine (London) CV. 1963, 175—176  
Südost-Forschungen (München) XXIII. 1964  
Journal of Aesthetics (New York) 1964/65, 510—512  
Alte und Moderne Kunst (Wien) 1966  
Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees  
LXXXI. 1963, 184—185  
A magyarországi művészet története. A magyarországi  
művészet a honfoglalástól a XIX. századig. X—XII.  
Barokk fejezetek. Képzőművészeti Alap Kiadó, Buda-  
pest 1961, 2. javított kiadás, 371—475  
Chardin 1699—1779. A művészet kiskönyvtára XLV.  
Budapest 1963, 30 lap  
Olasz reneszánsz portrék a Szépművészeti Múzeumban.  
Corvina Kiadó, Budapest 1965, 114 lap  
ugyanaz angolul, franciául, németül  
*ismertetése*: Művészet 1966, VII. 43  
Bulletin 28. 1966, 111  
Museo de Bellas Artes de Budapest (társszerzők Genthon  
István és H. Takács Marianne). Ed. Aguilar, Madrid  
1966, 348 lap, 280 illusztráció  
*ismertetése*: Bulletin 31. 1968, 82  
Mesterművek a Régi Képtárban. Corvina Kiadó, Buda-  
pest 1967, 21 lap, 64 tábla  
ugyanaz angolul, franciául, németül  
*ismertetése*: Bulletin 31. 1968, 83  
Kortársak a Németalföld festészetéről. Gondolat Kiadó,  
Budapest 1967, 223 lap, 8 tábla  
*ismertetése*: Bulletin 31. 1968, 84  
Carlo Innocenzo Carloni (társszerző A. Barigozzi-Brini).  
Milano, Ed. Ceschina 1967, 132 lap, 88 illusztráció,  
12 tábla  
*ismertetése*: Arte Lombarda (Milano) XII. 1967, 158  
Bulletin 31. 1968, 84  
A velencei settecento festészete. Corvina Kiadó, Budapest  
1968, 29 lap, 48 tábla  
ugyanaz: angol, francia, német, orosz  
2. kiadás Budapest 1971



- ismertetése:* Nouvelles Études Hongroises IV—V. 1969—1970, 298
- A budai vár képgyűjteménye. Szépművészeti Múzeum. Budapest 1968, 15 lap
- Museo de Bellas Artes de Budapest (társszerző Radocsay Dénes). Ed. Codex Editorial, Buenos-Aires—Madrid—Mexiko 1969, 86 lap, 107 illusztráció
- A magyarországi művészet története. A barokk kor művészete. Corvina Kiadó, Budapest 1970, 5. átdolgozott kiadás, 259—312
- Barokk. Magyar Művészettörténet 5. Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest 1970, 46 lap
- Régi Képtár. Remekművek a Szépművészeti Múzeumban. Corvina Kiadó, Budapest 1970, 21 lap, 60 tábla ugyanaz angol, cseh, francia, német, olasz, orosz lengyel nyelven
- ismertetése:* Bulletin 40. 1973, 86
- The Budapest Gallery. Paintings in the Museum of Fine Arts. Corvina Kiadó, Budapest 1972, 292 lap ugyanaz franciául 1973
- ismertetése:* Bulletin 45. 1975, 119
- Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk. Verlag Galerie Welz, Salzburg 1974, 267 lap, 48 tábla
- ismertetése:* Neue Zürcher Zeitung 1974, Nr. 474, 93
- Weltkunst (München) XLIV. 1974, 2215
- Alte und Moderne Kunst (Wien) 1974, 136/137, 89
- Die Presse (Wien) 1974, XII. 21/22
- Süddeutsche Zeitung (München) 1974 VIII. 31, 139
- Bulletin 45. 1975, 117
- Pantheon (München) XXXV. 1977, 281
- Franz Anton Maulbertsch és kora. Szépművészeti Múzeum. Budapest 1974, 40 lap, 48 kép
- A Szépművészeti Múzeum. Corvina Kiadó, Budapest 1976, 18 lap, 147 kép
- ugyanaz oroszul Izobrazityelnoje Iskusztvo. Moszkva 1976
- Deutsche und Österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Corvina Kiadó, Budapest 1980, 30 lap, 64 tábla
- ugyanaz magyarul: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete
- ismertetése:* Weltkunst (München) 1981, 2378
- Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 295
- Ars Hungarica IX. 1981, 144
- Bulletin 58—59. 1981, 127, 206
- Dix Huitième Siècle (Paris) 1982, No. 14
- Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest. Katalog. Salzburg 1981, 113 lap, 50 illusztráció
- Olasz reneszánsz portrék. Corvina Kiadó, Budapest 1981, 3. átdolgozott kiadás, 22 lap, 48 tábla
- ugyanaz angol, francia, német és orosz nyelven
- ismertetése:* Bulletin 58—59. 1982, 129, 209
- Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn (társszerzők: Mojzer Miklós, Buzási Enikő, Jávor Anna). Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1984, 1—63, 127—181
- Szépművészeti Múzeum (szerkesztés és bevezető). Budapest 1985.
- Cikkek, tanulmányok*
- Maîtres français en Hongrie. Nouvelle Revue de Hongrie, 1942, 426—432
- Le Prince Rákóczi et les Beaux Arts. Nouvelle Revue de Hongrie, 1943, 371—378
- Tableaux provenant de la collection de l'Archiduc Leopold Guillaume au Musée des Beaux Arts. Bulletin 2. 1948, 22—26, 57—60
- Magyar grafika a felvilágosodás korában. Szabad Művészet III. 1949, 188—194
- Un nouveau tableau du Zurbaran au Musée des Beaux Arts. Bulletin 3. 1949, 25—27, 46—47
- Pieter Bruegel 1525—1569. Szabad Művészet V. 1951, 259—268
- A Szépművészeti Múzeum ún. Piombo férfi arcképe. Akadémiai Osztályközlemények, 1951 67—78
- A magyar történelmi festészet a XVII. században. Művészettörténeti Értesítő I. 1952, 59—68
- The so called Piombo portrait in the Museum of Fine Arts. Acta I. 1953, 135—149
- Une lamentation de la galerie des Maîtres anciens. Bulletin 4. 1954, 32—38, 82—85
- Chardin, Szabad Művészet VII. 1954, 294—298
- Some problems of early dutch and flemish painting. Acta I. 1954, 237—262
- A korai németalföldi festészet néhány problémája. Művészettörténeti Értesítő I. 1954, 46—69
- Magyarországi festészet a XVIII. században. Válasz az opponensi véleményekre. Művészettörténeti Értesítő V. 1955, 277—282
- Ein unbekanntes Porträt der Familie Rubens auf einem Gemälde Van Dycks. Acta II. 1955, 189—199
- Deux Tableaux de Rocco Marconi en Hongrie. Bulletin 7. 1955, 42—49, 88—92
- Oeuvres inconnues de Maulbertsch au Musée des Beaux Arts. Bulletin 8. 1956, 47—56, 111—116
- Le retable du Calvaire de Memling. Bulletin 9. 1956, 28—36, 96—100
- Ismeretlen Maulbertsch oltárképek Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő VI. 1957, 119—127
- Opponensi vélemény Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon c. kandidátusi értekezéséről. Művészettörténeti Értesítő VI. 1957, 312
- Les dessins de Johann Bergl en Hongrie. Bulletin 12. 1958, 54—62, 117—122
- Felix Ivo Leicher. Bulletin 13. 1958, 87—103, 144—154
- Skizzen und Studien in der Österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Acta V. 1958, 375—382
- Vázlatok és tanulmányok a XVIII. századi osztrák festészetben. Művészettörténeti Értesítő VIII. 1959, 12—17
- Joseph Winterhalter 1743—1807. Bulletin 14. 1959, 75—90, 138—146
- Carlo Innocenzo Carbone 1686—1775. Bulletin 17. 1960, 71—100, 139—154
- „55 műalkotásnak megtalálták mesterét”. Művészettörténeti Értesítő X. 1961, 21—30
- Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. Acta VII. 1961, 229—250
- F. A. Maulbertsch. Válasz az opponensi véleményekre. Művészettörténeti Értesítő XI. 1962, 197—208
- Franz Anton Maulbertschs Wiener Akademiebilder. Alte und Moderne Kunst VII. 1962, Nr. 60/61, 35—37
- Ein unbekanntes Hauptwerk Sebastiano Riccis. Pantheon XX. 1962, 235—
- Sebastiano Ricci egy eddig ismeretlen főműve. Művészettörténeti Értesítő XI. 1962, 246—252
- Carlo Carbone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts. Acta VIII. 1962, 261—277
- Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini à Paris. Bulletin 20. 1962, 75—93, 141—151
- Paul Trogers Werke in Italien. Alte und Moderne Kunst VIII. 1963, 23—24
- Une oeuvre de jeunesse de Gabriel François Doyen à Budapest. Gazette des Beaux Arts XLIX. 1963, 199—204
- Quelques oeuvres inconnues de Gaspard Diziani à Budapest. Bulletin 23. 1963, 79—96, 148—155
- A genre painting by Franz Anton Maulbertsch. The Register of the Museum of Art. The University of Kansas II. 1963, 9/10, 2
- Gregorio Guglielmi 1714—1773. Acta IX. 1963, 269—294
- Gregorio Guglielmi. (1714—1773) Művészettörténeti Értesítő XII. 1963, 205—224
- Nachträge und Ergänzungen zum Werk Franz Anton Maulbertschs. Pantheon XXI. 1963, 29—36
- Werke österreichischer Maler des 17. und 18. Jahrhunderts in Budapest. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVIII. 1964, 5—11
- New documents concerning Sebastiano Ricci. The Burlington Magazine CVI. 1964, 130—131
- Giorgione et Giorgionisme au XVII. siècle. I. Bulletin 25. 1964, 51—80, 146—160
- Giorgione et Giorgionisme au XVII. siècle. II. Bulletin 27. 1965, 33—58, 90—102



- Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. *Acta XI.* 1965, 275—302
- Carlo Carloni Linzer Deckengemälde. *Alte und Moderne Kunst* 1965, No. 80, 46—
- Giorgione et Giorgionisme au XVII. siècle. *III. Bulletin* 28. 1966 69—93, 149—159
- Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. *Stil und Überlieferung. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte.* Bonn 1967. *III.* 280—283
- Franz Anton Maulbertsch. *Budapester Rundschau*, 1967
- Franz Anton Maulbertsch. *The New Hungarian Quarterly* VIII. 1967, 197—202
- The Ludovisi Collection of pictures in 1633. I—II. *The Burlington Magazine* CIX. 1967, 287—289, 339—348
- Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* LXIII. 1967, 39—80
- Le tableau de Tintoretto du Musée de Budapest et le cycle peint pour l'empereur Rodolphe II. *Bulletin* 30. 1967, 29—48, 93—103
- Voit Pál: Eger művészeti földrajza és a közép-európai barokk. *Opponensi vélemény. Művészettörténeti Értesítő* XVII. 1968, 146—148
- Wiedergefundene Gemälde Salvator Rosas. *Pantheon* XXVI. 1969, 42—47
- Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* LXIV. 1969, 181—278
- La collection de tableaux du chateau Royal de Buda au XVIII. siècle. *Bulletin* 32—33. 1969, 91—121, 191—206
- Anton Kern, 1710—1747. *Muzeum i Twórcza. Studia z historii Sztuki i kultury kuczki* Prof. Dr. St. Lorentza. Warszawa 1969, 65—90
- Franz Anton Maulbertsch (1724—1796). 1200 Jahre Langenargen. *Bodensee Festschrift*, 1970, 42—55
- Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II. *Umění* XVIII. 1970, 134—141
- Les oeuvres de J. H. Schönfeld et de J. Heiss en Hongrie. *Bulletin* 34—35. 1970, 111—123, 216—220
- Die Bildnisse Pietro Bembo's in Budapest. *Acta XVI.* 1970, 57—67
- Zu einigen Malerbildnissen der Renaissance. I. Sebastiano del Piombo. *Acta XVI.* 1970, 261—269
- Giovanni Antonio Pellegrini in Deutschland. *Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi*, Milano 1971, 285—292
- Franz Anton Maulbertsch. *Neue Funde. Mitteilungen der Österreichischen Galerie* XV. 1971, 7—35
- Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko. *Bulletin* 37. 1971, 65—85, 119—127
- Les oeuvres de Giambettino Cignaroli et de Pietro Rotari en Hongrie. *Bulletin* 39. 1972, 77—100, 137—145
- Bildnisse der Renaissance. II. Dürer und Giorgione. *Acta XVIII.* 1972, 125—135
- Die italienische Malerei in Österreich und Ungarn am Anfang des 18. Jahrhunderts. *Actes du XXII. Congrès International de l'Art.* Budapest 1972 II. 201—207
- Maulbertsch als Maler 1766—1780. *Franz A. Maulbertsch, Ausstellungskatalog*, Wien 1974, 33—38, 98—102
- Franz Anton Maulbertsch. *Alte und Moderne Kunst* XIX. 1974, Nr. 125, 1—11
- Képmás és képlet — az ifjú Raffael és az agg Tizian. *Akadémiai székfoglaló. A Magyar Tudományos Akadémia Közleményei* XXIII. 1974, 102—113
- Maulbertsch Magyarországon. *Műzsák, Múzeumi Magazin*, 1974, 2, 2—4
- Problemi identifikacji portretov epochi italianszkovo vozrozsdenja. *Materiali naucsnoj konferencii problemi portreta.* Moszkva, 1974, 87—94
- Bildnisse der Renaissance. III. Der junge Raffael und der alte Tizian. *Acta XXI.* 1975, 53—74
- Über Meister und Vorgänger Maulbertsch's. *Van Roy, van Schuppen und Rottmayr*, *Bulletin* 45. 1975, 21—41, 133—141
- Sebastiano Ricci nel castello di Schönbrunn. *Atti del Congresso internazionale di Studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Venezia, 1975, 105—109
- Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása. *Művészvándorlás, művészeti kapcsolatok. Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok.* Szerkesztette: Galavics Géza. Budapest 1975, 201—229
- Magyarországi barokk művészet. *Operatív tanulmány a magyarországi művészettörténeti kézikönyv IV. kötet számára.* *Művészettörténeti Értesítő* XXV. 1976, 273—280
- Migration d'artistes, relations artistiques. Les maîtres italiens et la pénétration du Baroque en Hongrie. *Le Baroque en Hongrie.* Montauban 1976, 47—56
- Das Reisejournal des Architekten Johann Michael Küchel aus dem Jahre 1737. *Die Reise in Ungarn.* *Acta XXII.* 1976, 133—154
- Kupezky Studien. *Unbekannte Bildnisse aus Kupezkys Wiener Periode.* *Bulletin* 50. 1978, 79—101 177—187
- Giorgione e il Giorgionismo: ritratti e musica. *Giorgione, Convegno Internazionale di Studi.* Castelfranco Veneto 1978, 165—170
- Portraits de la renaissance italienne: problemes et methodes. *Actas del XXIII. Congreso Internacional de Historia del Arte.* Granada 1978, III. 515—517
- Appunti su Jacopo Amigoni e Jacopo Guarana. *Arte Veneta XXXII.* 1978, 383—389
- Die Freskomalerei der Epoche. *Maria Theresia und ihre Zeit.* Wien—Salzburg 1979, 295—300
- Opponensi vélemény Voit Pál: Pilgram építőmester című doktori értekezéséről. *Művészettörténeti Értesítő* XXVIII. 1979, 196—200
- Tableaux baroques inconnus à Budapest. *Bulletin* 53. 1979, 171—188, 321—327
- Rapporti artistici tra Ungheria e Venezia nell'epoca del barocco. *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco Europeo.* Venezia, Firenze 1979, 127—139
- Literarische Unterlagen und die bildenden Künste in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. *Die österreichische Literatur.* Graz 1979, 929—943
- Qualche ritratto di Tiziano. *Convegno internazionale di Studi.* Venezia 1980, 297—299
- Im Zeichen des Barock. *Pannonia*, 1980, VIII. 25—26
- Die Bildenden Künste in Ungarn zur Zeit Maria Theresias. *Maria Theresia als Königin von Ungarn.* Schloss Halbturn 1980, 120—124
- Unbekannte italienische Gemälde in Gotha. *Probleme um Bigot und Manfredi.* *Acta XXVI.* 1980, 265—283
- Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* XXIV—XXV. 1980/81, 93—131
- Opere di Gregorio Lazzarini, Marco Liberi e Pasquale Rossi a Budapest. *Arte Veneta XXXV.* 1981, 95—101
- Die Genremalerei im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. *Zbornik za likovne umetnosti*, 1981, 251—262
- Christian Seybold und das Malerbildnis in Österreich im 18. Jahrhundert. *Bulletin* 56—57. 1981, 113—137, 255—267
- Ergänzungen zur Caravaggio Forschung. *Ars auro prior.* *Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata.* Warszawa 1981, 397—401
- Maestri italiani e veneziani nell'Ungheria del secolo XVIII. *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo.* Budapest 1982, 265—274
- Kunstwerke in Haydns Nachlass. *Joseph Haydn und seine Zeit.* Eisenstadt 1982, 196—197
- Die Türkenkriege und die Kunst in Ungarn vom 16. bis 18. Jahrhundert. *Die Türken vor Wien.* Salzburg 1982.
- Unbekannte Werke Michelangelo Unterbergers. *Festschrift Kurt Rossacher.* *Imagination und Imago.* Salzburg 1983, 69—76
- A Szépművészeti Múzeum, 1906—1981. *Századok*, 1983, 626—638
- Rapporti dei pittori tedeschi e austriaci col Grassi e con la pittura veneziana dell'epoca. *Nicola Grassi e il Rococò europeo.* *Atti del Congresso Internazionale di Studi.* Udine, 1984, 116—124
- Sammlungsgeschichtliche Beiträge zu Raffael. *Raffael Werke in Budapest.* *Bulletin* 60—61. 1983, 41—81, 183—204.



- Österreichische Barockentwürfe: Themenwahl und Ortsansprüche. Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Braunschweig 1984, 106—112
- Musici, adultere e conversioni. La fortuna del Pordenone nel collezionismo europeo tra Sei e Settecento. Il Pordenone. Atti del Convegno internazionale di Studio. Pordenone 1984, 111—116
- Il collezionismo ungherese e l'arte Italiana al primo ottocento. Popolo, nazione a storia nella cultura Italiana e Ungherese dal 1789 al 1850. Firenze 1985, 243—252
- Franz Anton Palko als Maler von Altarbildern. Festschrift H. G. Franz. Graz 1986, 115—124.
- Barockkunst in Ungarn in ihren Beziehungen zu Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Akten des XXV. Internationalen Kunthistorikerkongresses, Wien 7. 1985, 83—90
- Geschichte und Historismus in der Malerei in Österreich und Ungarn um 1780. Österreich im Europa der Aufklärung. Wien 1985, 623—636.
- Könyv- és kiállítás-ismertetések*
- A Fővárosi Képtár Zichy gyűjteménye. Szabad Művészet V. 1951, 361—362
- Delacroix kiállítás Párizsban. Művészet IV. 1963, 9
- W. Reuschel, Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Kunstchronik XVII. 1964, 189—192
- Pigler, A.: Katalog der Galerie Alter Meister. Acta XIV. 1968, 308—312
- G. F. Koch: Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Kunstchronik XXII. 1969, 26—30
- M. Heffels: Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die deutschen Handzeichnungen. IV. Band. Acta XVII. 1971, 137—138
- Beiträge zur Barockforschung. Acta XVIII. 1972, 314—317
- Franz Anton Maulbertsch und seine Zeit. Museum der Bildenden Künste, Ausstellung. Pantheon XXXII. 1974, 434
- Neue Bücher über den Barock. Acta XXV; 1979, 319—324
- E. Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums in Unteren Belvedere. Művészettörténeti Értesítő XXX, 1981, 222—224
- F. Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Acta XXIX. 1983, 172—173
- Anna Petrová-Pleskotová: Malíarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 178—187



## IKONOSZTÁZION-TÖREDÉKEK ÉS ZAKKELET-MAGYARORSZÁGON

A mai Magyarország északi részén élő bizánci szertartású, Rómával egyesült keresztények szóróványban éltek, és élnek. Így helyzetük alapvetően különbözött az orosz, az ukrán, román, szerb, és bulgár orthodox tömegek helyzetétől, egyházművészeti szempontból is. Az orthodox országokban a ritust illetően homogén tömegek benne éltek a hagyományban, és az ezeken nevelkedett, és képzett művészek egy adott korban képesek voltak arra, hogy a fokozatosan tért nyerő barokk formaelemeket beépítsék a keleti egyház művészetébe.

Északkelet-Magyarországon erre a folyamatos fejlődésre nem volt lehetőség. A 17. század folyamán fokozatosan léptek fel egyszerű világi, falusi festők, képrírók, akik nem tanultak festőiskolákban.

Műveiken megfigyelhető a bizánci művészet népi jellegű átköltése, a képzőművészeti leegyszerűsítés, és a posztbizánci művészet keretein belül gyakorolt naív realizmus. Ragaszkodtak az ikonográfiai hagyományokhoz és kompozíciókhoz. A díszítéseken kimutatható a közvetlen környezet, az erdélyi „virágos reneszánsz” hatása, a hátterek arany és ezüst alapjába bevészt motívumaiban, a keretek és állványok, királyi ajtók faragványai.

Az emlékmagyagot a művészeti elemzés szempontjából két csoportra kell osztanunk.

A 17. század utolsó évtizedeiből, és a 18. század első két évtizedéből származó töredékekre, (A) és a 18. század további évtizedeiből származó töredékekre, és ikonosztázionokra. (B)

A) A 17. század végén és a 18. század első két évtizedében az ikonfestészetben két jelentős irányzat alakult ki. Az első a régi hagyományokat őrizte, és a század vége felé naiv-népiesse vált. A másik irányzat egyre több nyugati formaelemet épített kompozícióiba.

A klasszikus eredet, — a vele való szoros kapcsolat — a töredékeket illetően — első pillantásra felismerhető. A klasszikus bizánci ikonfestészet bevallottan elsődleges célja a keresztény hit tanításainak vizuális megjelenítése, a kép, az „eikon” szavahihetőségének az egyház hivatalos tanítása tekintélyének szintjére való emelése. A képi megjelenítés azért témája több zsinatnak, hogy a szóban, írásban és képen kifejtett tanítás tökéletesen megfeleljen egymásnak. A hitbeli tartalmat (és csak ezt) szigorúan vevő előírások okai egyrészt annak az állandóságnak, amely az ikonok ikonográfiájában, az ikonosztázionok felépítésében — a tárgyalt korszakot is beleértve — megfigyelhető.

Az első csoportba tartozó ikonosztázion töredékek, amelyek a kutatás számára rendelkezésre állnak, az említett töredékek szempontjából valóban utódai a klasszikus bizánci ikonfestészetnek.

Az eszmei célt az ikonfestők szimbolikus ábrázolással óhajtották elérni. Az ikon maga is szimbólum, az eredeti létező, a „prototiposz” megsokszorozása, a szellemi és anyagtalan világ ábrázolása. A liturgia ugyanazon a nyelven, a szimbólumok nyelven beszél. Elérésének eszközei minden ikonon megfigyelhetők, és a szakirodalom bőségesen tárgyalja az egyenmű, „anyagtalan” háttér szerepét, a lineáris rajzos megjelenítést, és a frontális beállítást.

Ez az eszköztár nagyon pontos festői munkát követel meg. A fatábla szakszerű előkészítése után a festett felület a régi ikonokon teljesen sima, csontszerű. A gondos festés eredményeképpen a finom vonalhálók a legkisebb szá-

bálytalanságot sem mutatják, bármilyen közről is vizsgáljuk azokat.

A tárgyalt töredékek e szempontból eltérnek a klasszikus hagyománytól. A nem megfelelő faanyag és a szakszerűtlen alapozás miatt egyenetlen felületek keletkeztek, a festés finomsága és pontossága is elmaradt a klasszikus példától. Széles, lendületes ecsetvonásokkal dolgoztak az alkotók, sokszor csak jelezve azt, amit a régi alkotás pontosan elmond.

A hagyományos ikonfestészetben a ruhadarabok és drapériák nem plasztikusak, érzékeltetésük a linearitás eszközeivel történik. A töredékek néhány darabja ragaszkodik az ilyen megoldáshoz, pl. a két nagydobosi Szt. Miklós ikon, és a tolcsvai Szt. Mihály ikon esetében. Más töredékek alkotói bátortalan kísérletet tesznek a plasztikusság érzékeltetésére, és fény árnyék hatások elérésére törekcszenek. Ezt a törekvést azonban vagy nem akarják, vagy nem tudják végigvinni, mint pl. a leveleki, vagy bedői töredékek esetében. Az ilyen módon keltett hatást „naiv realizmus” néven emlegeti a szomszédos területek szakirodalma.

A bizánci és az orosz ikonfestészet szembevető jellegzetessége egy sajátos arányrendszer, amely az ábrázolt személy „szellemi” mivoltát hivatott hangsúlyozni. Az alakok magasak, vékonyak, szinte testetlenek. A törzshöz képest kicsi a fej, a fej méretéhez képest magas a homlok, amelyet jellegzetes vonalrendszer is hangsúlyoz. Az arca jellemző a két tágra nyitott nagy szem, míg az orr és a száj szigorú, vékony vonal.

A provinciális népi ikonfestészet a töredékek tanúsága szerint nagymértékben eltért ettől az arányrendszertől. Az alakok vaskosak, nagy fejűek, jámbor, de nem finom vonásokkal.

A téma szempontjából fontos annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy mi a kapcsolat művészeti szempontból a tárgyalt töredékek, és a kelet-szláv, román és kárpát-ukrán anyag között. Ma már elmondható, hogy nagyon szoros a kapcsolat. Korábban ilyen megállapítást azért nem lehetett tenni, mert a tárgyalt anyag nem volt ismert, nemcsak a feldolgozás, hanem a létezés szempontjából sem. Ezért a szomszédos területek szakirodalma sem említhette azokat.

Az emlékmagyag összehasonlításából megállapítható, hogy a közös szellemi háttér, és ennek művészeti kifejezése a már említett szomszédos területek ikonjai, és a tárgyalt terület ikonjai között technikai megoldásokban éppen úgy kimutatható, mint a hátterek díszítményrendszerében, a művek „népies, realizáló, provinciális” megfogalmazásában. Az azonos liturgián alapuló hagyományrendszer, és az egyházszervezeti összetartozás ismeretében ez nem meglepő.

B) A 18. századi barokk ikonosztázion töredékek és beépített ikonosztázionok jellemzése művészeti szempontból könnyebb feladat, mint az A pontban tárgyalt töredékeké. Szemléleti, és történelmi háttére ma már világosan áll a kutatás előtt: a görög katolikus egyház szóróványos kapcsolatát is megszaktította az orthodox egyházzal, szervezeten és érzelmen is a római katolikus egyház felé fordult. Megkezdődött a liturgia részben latinizálódása, és a nagyarányú falusi barokk templomépítkezés, és az új templomok berendezése. Az ikonosztázionok felépítménye, és képei is a barokk művészet részei lettek.



Hangsúlyoznunk kell két tény: a liturgia a latinizálások ellenére is lényegében bizánci maradt, az ikonosztázion pedig barokk stílusa ellenére is része maradt a liturgikus kultusznak, és funkcionális szerepe a liturgiában változatlan maradt.

A 18. századi teljes ikonosztázionok készítőinek nehéz művészi feladatokat kellett megoldani. Egy-egy kép-állvány sokszor negyvennél is több képet foglal magába. Egy kép környezete szükségszerűen a képek sokasága volt, egyik sem vonhatta a figyelmet magára teljes egészében. Elsődleges feladat tehát a kedvező összbemutatóra való törekvés volt, amelyben fontos szerepet játszott az állványzat díszítmenyrendszere, és a képsor arányos elrendezése.

A kompozíció tekintetében az ikonosztázion képi rendszere nem változott, de az egyes képek, különösen az ünnepek sorában valódi barokk kompozíciókká váltak. A hatás olyan erőteljes volt, hogy az orthodox templomok ikonosztázionjain is tanulmányozható, pl. Miskolc, Eger és Szentendre templomaiban.

Az előkerült ikonok kis száma a pontos meghatározás szempontjából is sok problémát vet fel. Jelöljük rendszerint a templompadlás, torony, melléképület vagy magánház. Írásos feljegyzés nem bizonyítja azt, hogy a kép egészen biztosan onnan is származik, ahol megtalálták. Itt utalnunk kell azokra az ikonosztázionokra, amelyeknek képeit az állványzat érintetlenül hagyása mellett részben vagy egészben kicserélték, a képeket elajándékozták, szétoztatták, vagy más módon szóródtak szét, vagy helyben maradtak. Mozgásukról biztosat kijelenteni nem lehet.

Az alkotók többségének kiléte is homályban marad. Nemcsak arról a közismert jelenségről van szó, hogy az ikonfestők általában névtelenségbe burkolódtak, hanem arról, hogy a szomszédos területek sokkal nagyobb számban megmaradt emlékeinek meghatározása ugyanilyen nehézségekbe ütközik, annak ellenére, hogy a kutatás sokkal régebben indult, és szakgyűjteményekben folyik.

Stefan Tkač a Pozsonyi Nemzeti Galéria katalógusának bevezetőjében egyenlőségi jelet tesz a kelet-szlovák ikonok, és a kelet-szlovák ikonfestők között. (1968). Heinz Skrobucha Ikonen aus der Tschechoslowakei c. művében ezt a feltételezést több mint kérdésesnek nevezi, vagyis azt, hogy voltak-e kelet-szlovák ikonfestők a 18. század előtt? Írásos emlékek ugyanis ott sincsenek. Stílus és színviláguk a legközelebbi rokonságot mutatják a lengyel és ukrán művekkel. A kelet-szlovák ikonfestészet a kárpáti területek festészetének részét képezte.

Az Északkelet-Magyarországon megmaradt ikonok közül a legkorábbiak technikai ismeretekről, és biztos kompozíciós készségről tanúskodnak, és lényegében ugyanaz a megállapítás érvényes rájuk is, mint a kelet-szlovák ikonokra.

Az eddig előkerült anyagból mutatunk be tizenegy darabot, amelyek a 17. század végén és a 18. század elején készültek.

#### 1. Szt. Miklós ikonosztázion alaphép

Töredék. Fa, tempera, 45×40 cm. Ismeretlen festő műve. Lelőhely: Nagydobos. (Szabolcs m.) Magángyűjtemény.

A képen Szt. Miklós koronás feje látható, valamint ruházatának néhány megmaradt részlete, frontális beállításban. Sovány arcát ősz szakáll keretezi, orra vékony, szeme tágra nyitott. Bal kezében csukott evangéliumos könyvet tart, jobbával áldást ad. Bal oldalán az Istenszülő kicsiny alakja látható, homlokán és vállán csillaggal, amint a szent felé nyújtja az omoforiont. (Omoforion: a püspök liturgikus öltözetének része, a püspök hatalom jelképe.) — Jobb oldalon, a tábla roncsolódása miatt az evangéliumot tartó Krisztusnak csak a kézfeje és a könyv sarka látszik. Omoforionja szélét aranydíszítes mintá díszíti.

Az Istenszülő és a szent feje körül az alapba szabad kézzel bekarcolt dicsfény van.

Ikonográfiai szempontból a festő pontosan követte a hagyományokat. Más megoldást ikonosztázionon, vagy azonkívül nem is láthatott, a téma régisége és megállapodottsága miatt. A keleti egyházban rendkívül népszerű szent ikonját a görög katolikus ikonosztázionokon rendszerint az alapképek sorában, az északi oldalajtó mellett helyezik el.

Ikonográfiájának három fő típusát említi a szakirodalom:

1. Egészalakos képén egyik kezében kardot tart, a másikban kicsiny templomot.

2. A képmező közepén elhelyezkedő szentet életének jeleneteiből vett kicsiny képek sora veszi körül.

3. A görög katolikusok körében különösen népszerű ábrázolása Szt. Methodiosz konstantinápolyi pátriárka (842—846) elbeszélésén alapul, amely szerint a szent műrai püspökké választása előtt egyik oldalán az Istenszülő, másik oldalán Krisztust látta, az omoforionnal, ill. az evangéliumos könyvvel. Csak a látomás hatására vállalta el a püspökséget.

Az elemzett ikon is ebbe a csoportba tartozik. Stílus alapján a posztbizánci művek csoportjába, azok népies csoportjába sorolható. Az arany háttér, a frontális beállítás, és a hagyományos ikonográfia mellett vaskos körvonallal, nehézkes rajzzal, élénk színekkel találkozunk.

A színek csak kevésbé sötétedtek meg, az arany háttér eredeti színében csillog. A festő élénk színeket használt, az aranyon kívül kéket a koronán, zöldet a szakkoszon, barnát az evangéliumos könyvön, pirosat az Istenszülő fátylan.

Az Istenszülő arca is eltér a klasszikus felfogástól. Széles az arc, vaskos az ajak és az orr megformálása. Arkifejezése népiesen egyszerű.

Az arany háttérben leegyszerűsített szögletes betűk alkotják a feliratot: ... Nyikoláj, és Métér Theou.

A képtábla technikai kivitelezése rendkívül egyszerű. A fenyőfa táblában sok a csomó és hiányzik a hátoldali keresztirányú merevítés. Az alapozás nélküli az előzőleg felragasztott vásznat. A krétaalap vastagsága 1,5 mm. Kerete elveszett, és eredeti mérete nem határozható meg, mert a táblát megcsontították. A festékréteg és az alapozás több helyen lehullott, a kép állapota igen rongált.

A máramarosi Moisei monostorban őrzött Szt. Miklós ikon ikonográfiája, stílusjegyei és technikája megegyezik a nagydobosi ikonnal. A szem és a fül ábrázolása, az arc színe, a finoman részletezett szakáll ugyanazon hagyomány, és szellemi háttér eredménye.

Készítésének ideje a 17. század végére tehető.

#### 2. Szt. Miklós ikonosztázion alaphép

Fa, tempera. 85×64 cm. Ismeretlen festő műve. Lelőhely: Nagydobos. (Szabolcs m.) Magángyűjtemény.

Szt. Miklós háromnegyed testhosszban, frontális beállításban látható. Fején zárt püspöki korona, jobbával áldást ad, bal kezében csukott evangéliumos könyvet tart. Arkifejezését, tágra nyitott szemek, vékony orr, keskeny száj jellemzik. Arcát ősz szakáll keretezi. Öltözte hagyományos, felonion és omoforion. Ruházatának körvonalait hangsúlyosan meghúzott vonalak jelentik.

A színek árnyalat nélkül hordta fel a művész a belső vonalak által meghatározott területekre. Vörös az omoforion, halványsárga a felonion, mélykék a szticharion. A szent feje mellett kétoldalt fekete alapú ovális emblémában egyházi szláv nyelvű felirat van: Szent Miklós Atya.

A kép síkszerű, főszereplő a vonal. Az omoforion szalagja két szigorúan párhuzamos egyenes. A ruharedőket is könnyed párhuzamos vonalak jelzik. Az anyagot díszítő halvány ruhaminták, keresztek, csak fokozzák a lineáris hatást. Az ikon a posztbizánci művészet legfőbb jellegzetességeit viseli magán.

Közelebbi meghatározást tesz lehetővé a kép háttérének vizsgálata. A háttér az alapba bevészt geometrikus és stilizált növényi mintákkal díszítették, és a háttér ezüstözték. Ez a díszítési mód a 17. század második felében terjedt el a kárpáti területek ikonfestészetében.





1. Szent Miklós, ikonosztázion alapkép Nagydobosról, 17. század vége

Az ezüstözés csak nyomokban maradt meg. Feltehető, hogy a háttér ezüstözése a 17. században ezüstlemezzel borított orosz ikonok hatását mutatja (Oklad). Anyagiak hiányában ezüstlemezek helyett ezüstözést alkalmaztak, amely sokkal olcsóbb volt.

A bevésített minták zavartalanul tanulmányozhatók. Az alak és a keretelés közötti szabálytalan terület kitöltésére legalkalmasabb az indára felfűzött stilizált levél-motívum. Erdélyben a 17. sz. végéig élő, jellegzetes motívumkincs ez, amely a kőfaragványokon, festett kazettás menyzeteken, ötvösmunkákon, hímzéseken egyaránt megjelent. Ez a mindenütt jelenlevő motívumkincs hatott az ikonfestők munkásságára is.

Krajna-Cierne (Kelet-Szlovákia) fatemplomának Szt. Miklós alakja a legközelebbi technikai és művészi fel fogást mutatja ikonunkkal. A síkszerű és a lineáris elő-adásmód, a ruharedők megoldása, a kis keresztkekből álló ruhadisztés, és az arc felépítése, az áldást adó kéz formája, és a háttér díszítményrendszere felvetheti az ugyan-azon műhely szerzőségének gondolatát is. Ugyanezeket a jellegzetességeket mutatja a tolcsvai templomból származó Szt. Mihály ikon is.

A tábla technikai kivitelezése szakértelemre utal. A két fenyődeszkát hátul két merevítés fogja össze. A táblára ragasztott lenvászonra 1 mm vastag kréta-alapozás került. Az előlap két oldalára 8–8 cm széles deszkalapot erősítettek, amelyek az azóta elveszett faragott oszlopokat tartották. A kép felső részén fa tagokból félköríves záródást készítettek. A tábla felső sarkain fából faragott ötszirmú virágot helyeztek el.

Az ikont a 17. század végére datálhatjuk.

### 3. Örömhírvétel az ikonosztázion ünnepsorából

Fa, tempera. 35×30 cm. Ismeretlen festő műve. Előhely: Levelek. (Szabolcs m.) Magángyűjtemény.

A képmező bal oldalán, tetrapod elé helyezett térdelőn térdel az Istenszülő. Jobb kezét mellére helyezi, baljában nyitott könyvet tart. Fátyollal keretezett arca

háromnegyed profilban fordul a szemlélő felé. Feje felett függöny, két nagy bojttal.

Az Istenszülővel szemben, gomolygó felhőn angyal áll, bal kezében hosszú szárú lilomot tart, kinyújtott jobb kezével előre mutat. A kép középtengelyében felül emberarcú szárnyas lény lebeg, amelyből szélesedő sugárnyaláb indul az Istenszülő feje fölé. A sugárnyaláb közepén csecsemőalak, homonkulusz látható, rá mutat az angyal.

A festék csak kismértékben hullott le a tábla szélein, a színek zavartalanul tanulmányozhatók. A háttér sárga és barna, a függöny színe zöld. Az Istenszülő ruházata sötétkék, sárga és fehér. Az angyal ruházatát, amely fehér, piros dalmatika fedi.

A kompozíció feltűnő sajátossága a mozgás, a dinamizmus hiánya, a statikus megfogalmazás. Az Istenszülő reagálása az angyal köszöntésére, leolvasható testtartásáról. Megrettenés, vagy csodálkozás helyett beleegyeznek: „Legyen nekem a te igéd szerint.” (Lk. 1. 35.) Fejét lehajtja, kezét mellére helyezi.

A statikusságot az angyal alakja még tovább hangsúlyozza: teljes nyugalomban áll, holott az ikonok nagyrészt az angyal égi mivoltára a heves mozgás a jellemző. Rendszerint a földetérés pillanatában ábrázolják úgy, hogy egyik lábával erőteljesen előrelepi.

Ikonográfiai fontossága van a képen a transzcendentális szféra ábrázolásának. A legtöbb ikonon az angyal szavát: „A Szentlélek száll tereád és a Magasságbeli ereje borít el” (Lk. 1. 35.) a kép legfelső részén ábrázolt félkör, a „mennny” és a belőle kitérő három nyílyszerű sugár, a „Szentháromság” jelképezi. Ikonunkon ezt az emberarcú szárnyas lény helyettesíti.

Az emberarcú hatszárnyú kerubok ábrázolása elterjedt az egész keleti kereszténységben. Az ábrázolás liturgikus eredetű, és Aranyszájú Szt. János liturgiájában az anafora bevezető imájára utal: „Hálát adunk neked ezen szent szolgálatért is, melyet kezünkől elfogadni méltóztattál, noha neked az angyalok ezrei, az arkangyalok milliárdjai, a hatszárnyú, fennlebegő szárnyas kerubok és szefárok szolgálnak.”

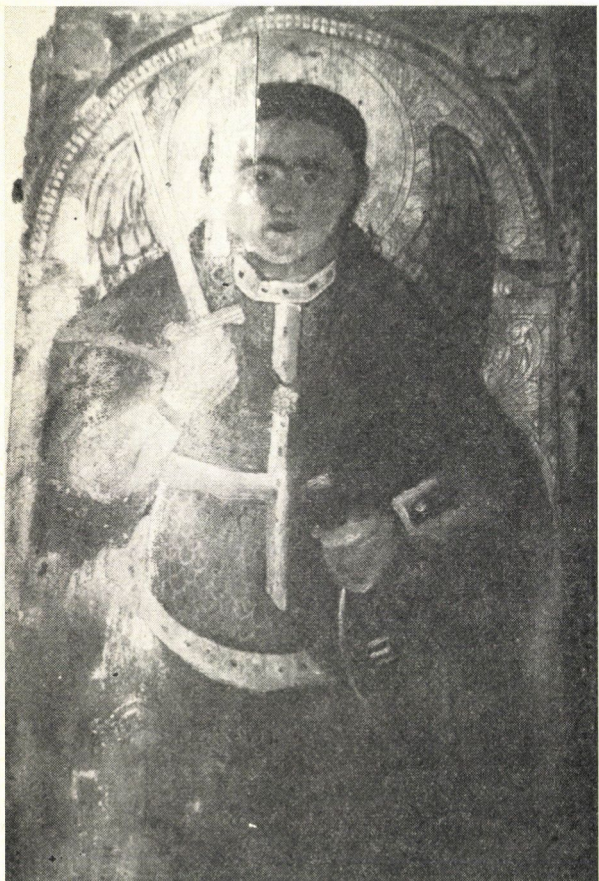


2. Szent Miklós, ikonosztázion alapkép Nagydobosról, 17. század vége





3. Örömhírvétel az ikonosztázion ünnepsorából, Levelek, 1720-as évek



4. Szent Mihály arkangyal, ikonosztázion alapkép Tolcsváról, 17. század vége

A különös ábrázolás esetében a festő a galamb és a kerub ábrázolást vonta össze.

A homonkulusz ábrázolás a görög katolikus anyagban a tárgyalt korszakban nem ismeretes. A halványan és finoman megfestett gyermekalak csak nagyon közélről vehető észre, az ikonosztázion magasságában csak az angyal rámutató gesztusa érzékeltette.

Az ábrázolás síkszerű, az alakok zömökek, a festő nem tesz kísérletet a ruharedők és a drapéria modellálására, a színeket foltszerűen rakta fel. Az egyszerű arcok inkább népies jámborságot, mint átszellemült magasztosságot sugároznak.

A jól kiválasztott csomómentes fenyőfa hátoldala keresztirányban merevítve van, a vászon nélküli krétaalap vastagsága 0,8 mm, kerete elveszett.

A kép festését az 1720-as évekre tehetjük.

#### 4. Szt. Mihály arkangyal, ikonosztázion alapkép

Fa, tempera, 60 × 100 cm. Ismeretlen festő műve. Lelőhely: Tolcsva. (Borsod m.) A Görög katolikus Egyházművészeti Gyűjtemény tulajdona. (Nyíregyháza)

A képtábla közepén frontális beállításban, háromnegyed testhosszban látható a szárnyas szent. Jobb kezében kivont kardját tartja, bal kezével annak hüvelyét. Felsőtestét pikkelyes páncél borítja, amelyre bíborszínű



5. Istenszülő, ikonosztázion alapkép Kántorjánosiból, 17. század vége





6. Péter és Bertalan apostolok Kántorjánosiából, 17. század vége

köpeny borul. A háttér bevéssett inda- és virágdíszekkel van kitöltve. Az egykori ezüstözés csak nyomokban látható. Feje mellett kétoldalt embléma van. Felirat csak az egyikén maradt meg: APX (archisztratégosz).

A tábla felső részét kettős gyöngysorral félköríves rátét zárja le. A felső két sarokra nyolc szírmű faragott rózsát erősítettek.

A fatáblát hátul két helyen merevítették. Alapozása szakszerű: ragasztott lenvászon, krétaalap.

A tolcsvai Szt. Mihály-kép ugyanolyan jellegzetességeket mutat fel, mint a nagydobosi Szt. Miklós és egy Sárospatakról származó Oszlopos Szt. Simeon ikon. (Ez utóbbi a Miskolci Herman Ottó Múzeum tulajdona)

Készítését a 17. század végére tehetjük.

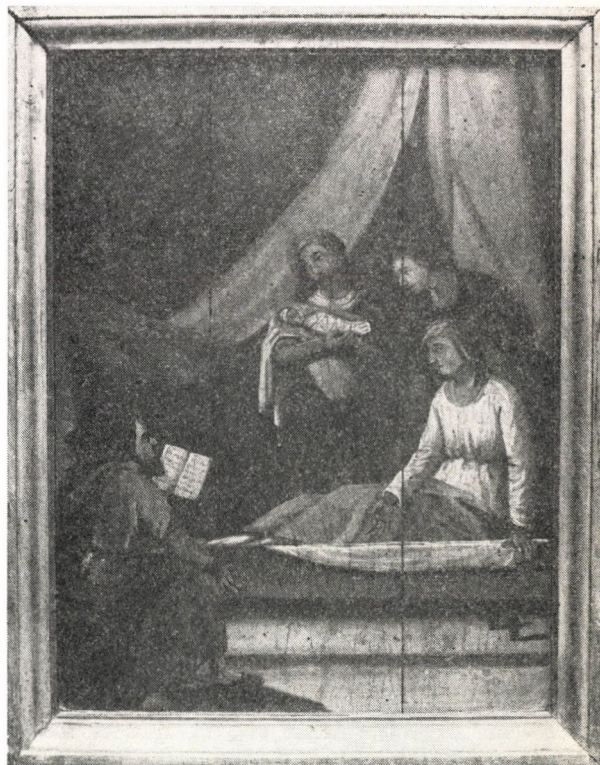
##### 5. Istenszülő, ikonosztázion alaphép

Fa, tempera. 45×80 cm. Ismeretlen festő műve. Lelőhely: Kántorjánosi. (Szabolcs m.) A Görög katolikus Egyházművészeti Gyűjtemény tulajdona. (Nyíregyháza.)

Az Istenszülő fél testhosszban van ábrázolva, bal karján a gyermek Jézust tartja, a gyermek egyik kezében könyv van, a másikkal áldást ad. Az Istenszülő jobb kezével gyermekére mutat. Mindketten háromnegyed profilban fordulnak a szemlélő felé. Feliratok ovális emlékmában: Métér Theou, és IC CX.

Az Istenszülő fátyla sötétpiros, alsó köntöse sötétkék, homlokán és vállán csillag van.

Az alapba bevéssett indadíszek szövevénye — annak ellenére, hogy a háttér az újabb időkben arannyal átfestették, és az egészen megsötétedett — tanulmányozható, és megegyezik az előzőekben tárgyaltakkal.



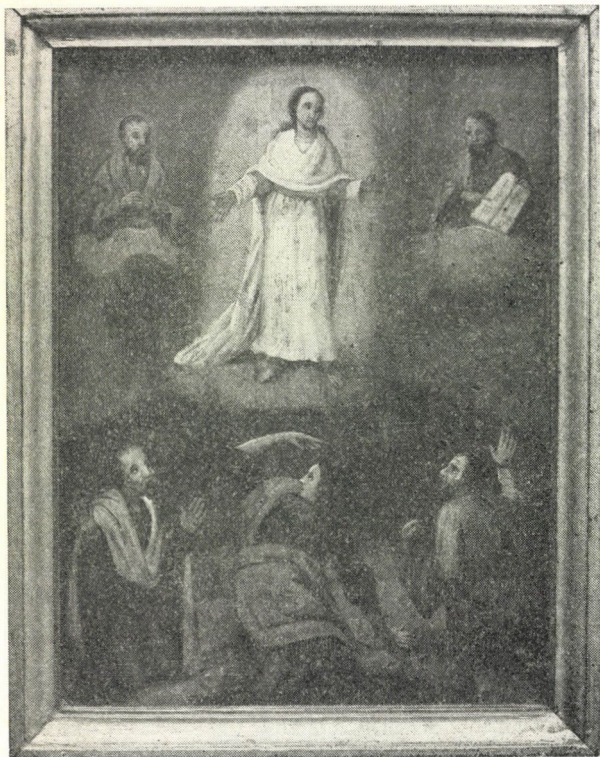
7. Az Istenszülő születése Bedőről, 1720-as évek



8. Jézus bemutatása a templomban, Bedő, 1720-as évek



A táblát hátoldalán két helyen merevítették. A vászon, krétaalap szakszerű műhelymunkára utal. Keretelése hiányos. Az ikon az első máriapócsi kegykép hatása alatt készült (Bécsben őrzik), de nem tekinthető pontos másolatnak. A kép beállítása, a jellegzetes arcvonások



9. Úr-színváltás, Bedő, 1720-as évek



10. Mennybemenetel, Bedő, 1720-as évek

átvétele mellett a színek teljesen azonosak, a ruharedők párhuzamosan sötét vonalakkal való érzékeltetése másolat szintű.

Néhány fontos különbség is tapasztalható a gyermek Jézus vonatkozásában. A máriapócsi ikonon a gyermek nem hord keresztet a nyakában, és virágot tart a kezében (rosa mystica), míg ikonunkon a gyermek kezében könyvet tart.

A különbségek ellenére nyilvánvaló a hatás, amelyet a korban elterjedt nagyszámú metszet és szentkép is közvetíthetett. Görög katolikus viszonylatban a tárgyalt korszakban és területen a kép egyedülálló. (A kép és az ikonosztázion datálásában jelentős tényező, hogy a máriapócsi kegykép helyére, annak Bécsbe szállítása után, egy másik ikont helyeztek, amelyet a közfelfogás másolatnak tart, holott egy egészen más jellegű képről van szó, és már a 18. sz. elején a zarándokok ezt a második képet azonosították a kegyképpel.)

Az ikon a tárgyalt korszakban kiemelkedik kvalitásával. A festékréteg sima, csontszerű, finom a színhasználat. A 17. század utolsó éveiben készült.

#### 6. Péter és Bertalan apostolok

Fa, tempera, 75×45 cm. Ismeretlen festő műve. Lelőhely: Kántorjánosi. (Szabolcs m.) Magángyűjtemény.

A két apostol szorosan egymás mellett áll, arcuk háromnegyed profilban fordul a szemlélő felé.

Bertalan apostol keskeny arcát, magas homlokát barna haj és szakáll keretezi. Bokáig érő ruhájára bal vállán átvetett tógaszerű köpeny borul. Jobb kezében kést tart, bal kezét mellére helyezi.

Szt. Péter öreg emberként jelenik meg a képen. Haja és szakállja ősz, a hagyományoknak megfelelően. Földig érő bő ruháját köpeny fedi. Leeresztett jobb kezében könyvet tart, mellmagasságba emelt bal kezében pedig két kulcsot.

A kép hátttere nyomokban őrzi az egykori ezüstözést. A tábla felső részét festett, kettős félkörív zárja le. A szentek fejét szabad kézzel bekarcolt kettős vonalú glória keretezi.



11. Pünkösd, Bedő, 1720-as évek



A tábla anyaga merevítetlen keményfa, az alapozás vászon nélkül történt. A krétaalap vastagsága 0,4 mm. A 17. század utolsó éveiből való.

*Öt ikon az ikonosztázion ünnepsorából*

Fa, tempera, 48,5 × 38 cm. Ismeretlen festő művei. Lelőhely: Bedő. (Szabolcs m.) Magángyűjtemény.

*A) Az Istenszülő születése*

Szt. Anna félig ül az ágyon. Fehér köntösét sárga takaró fedi, fején zöld fátyol van. Mögötte két asszony áll, az egyik kezében tartja a fehér gyolcsba takart újszülöttet, a másik kissé előrehajol. Mindhármas tekintete a kép bal sarkában féltérdre ereszkedett kékruhás, piros köpenyes, fekete fejjedős, bal kezében nyitott könyvet tartó férfialak felé fordul, aki a képen ábrázolt eseményre vonatkozó jövendöléseket olvassa. A kép háttérében zöld drapéria van.

A kompozíción megfigyelhető a plasztikusságra való bizonyos törekvés, főleg a ruharedők tekintetében.

A perspektíva érzékeltetésére csak az olvasó férfi lábainak tartásával utalt a festő. A gyermeket tartó nőalak valójában nem tartja a gyermeket, az szinte a levegőben lebeg.

*B) Jézus bemutatása a templomban*

A kép középtengelyében az Istenszülő áll, karján a gyermek Jézussal. A kép jobb oldalán a főpap áll, amint az oltár mellett karjait kitárja. Egyik kezében olló van. A bal oldalon, részben egymást takarva két férfi és egy nő áll, egyikük gyertyát tart a kezében.

Az öt kép közül csak ezen fedezhető fel a középpontos perspektívára való törekvés. A jelenet belső térben, a templom szentélyében játszódik. A kép felső részén félrehúzott zöld színű függöny, a templom függönye látható. Mögötte ovális rácsos ablak. Az oltárasztal élei és a szentély falai érzékeltetik a tér mélységét.

*C) Úr-színváltás*

A hagyományos ikonográfia szellemében készült alkotás. A kúp alakú hegy tetején, karjait széttárva áll Krisztus. Egész alakját dicsfény veszi körül. Jobb oldalán felhőgomolyból kiemelkedve Illés, mellére helyezett kezekkel, másik oldalán Mózes a két kőtáblával. A hegy lábánál Péter, Jakab és János térdre esve, amint szemüket eltakarják a látomás elől.

Az Úr-színváltás ikonográfiája a legősibbek közé tartozik. Az ábrázolás gyakorisága és fontossága megnőtt a keleti egyház utolsó nagy teológiai vitája idején, amelynek legnagyobb alakja Palamasz Szt. Gergely volt (1296–1359). Mint konstantinápolyi pátriárka, ő karolta fel az ún. iszihaszta mozgalmat, és kiteljesítette eszmei alapjait. Ez a teológiai vita a Tábor hegyi jelenés lényegéről folyt. Az Iszihaszta mozgalom a keleti szerzetességben kialakult lelkiéleti módszer, amely kapcsolódott a palamita-iszihaszta mozgalomhoz.

A kép sikszerű benyomást kelt, az alakok népiesek. Provinciális jellegzetesség a hegyoldalon látható néhány virág.

*D) Mennybemenetel*

A kép középtengelyében felül, Krisztus lebegő alakja, látható. Alatta a tanítványok két csoportra oszlanak, de közöttük csak kettő követi tekintetével Jézus távozó alakját. A kép jobb oldalán áll az Istenszülő, akit az egyik tanítvány (a hagyomány szerint Szt. János) karjánál fogva támogat.

*E) Pünkösd*

Az Istenszülő a képmező közepén ül, összekulcsolt kezekkel. Körülötte csoportosul a tizenkét apostol. A kép felső részén látható a kiterjesztett szárnyú galamb, és a szétoszló lángnyelvek. Az apostolok heves gesztusokkal fogadják a Szentlélek eljövételét. A gesztusok hevességével szemben az arcok nyugalmat, naív realizmust tükröznek.

A bedői ikonosztázion töredékek készítését az 1720-as évekre tehetjük.

*Nagy Mihályi Géza*



## A ZICSI TEMPLOM FESTMÉNYEI: BÜCHER XAVÉR FERENC MŰVEI 1786-BÓL

A 18. század második felére datálható ismeretlen festőtől eredő műveket szívesen tulajdonították a kor foglalkoztatottabb mestereinek, Franz Anton Maulbertschnek, gyakrabban Dorffmaister Istvánnak. Már Éber László figyelmeztetett Dorffmaister nevének indokolatlan használatára,[1] s e gyakorlat továbbélését mutatja, hogy többek között a zicsi, valamint a vele rokon vörösbényi freskókat számos szerző az ő ecsetjétől származtatja.[2] A felületes szemlélőt megtévesztheti néhány formai analógia, amelyek alapján a zicsi mennyezetképeket Dorffmaister szigetvári, a már átfestett toponári, illetve szombathelyi és más kompozícióival hozhatnánk kapcsolatba, ebben az esetben azonban nem a mestertől megszokott formarészletek újabb megjelenésének, hanem a bécsi akadémia minta-variációinak, illetve a metszetelekről kölcsönzött és általánosan alkalmazott kompozíciós elemek ismétlődésének lehetünk tanúi. A zicsi freskók mesterkérdésében az előzőktől eltérő vélemény is ismert, amely azokat a dorffmaisteri körtől elvonatkoztatja,[3] s ez az újabb álláspont a festmények kutatására eggyel több okot szolgáltatott.

### *A templom építésének körülményei*

A Balatontól délre elterülő somogyi hátság lankáin fekvő Zics[4] 1733-ban még pusztá volt, ezzel szemben az 1784–85. évi összeírás már 497 lakost számlált.[5] A falu közügyeinek intézésében, gazdaságának irányításában a szomszédos Nágocs földesura, Zichy József[6] játszott vezető szerepet, aki a 18. századi település-béniépítési mozgalmak során 1746-tól érkező bevándorlók letelepedéséhez kedvező lehetőséget biztosított, s ezzel az építkező, gazdaságsszervező gyakorlattal az új telepések számára hosszú időre megélhetést teremtett. A lélekszám gyarapodását a mezőgazdasági termelés kiterjesztésében kamatoztatta, amely igyekezete Zics mezővárossá fejlesztésére irányult, ahol a Zichy nemzetség, birtokközpontjának rangját a község templomának felépítésével kívánta emelni. A mecénás szerepét a nemzetség szeniora, Zichy Ferenc győri püspök vállalta, aki korábban a falu betelepítésének költségeit is fedezte. Zichy Ferenc a 18. század patrónus püspökeinek sorában szerepel. Első építkezéseinek egyike a kiscelli templom és kolostor. Az alapító okmányt 1743-ban írta alá, a kolostor alapkövét pedig 1745-ben helyezte el.[7] Mint királyi biztost 1747-ben Pécs város és a megye közötti ellentétek kivizsgálásával bízták meg.[8] Ő építtette a mosonszentmihályi (Lébénymihály) templomot is 1775-ben.

A zicsi templom építő munkálatait az ő megbízására kezdte el az ismeretlen mester 1783 tavaszán.[9] Az építkezés alatt a püspök egészségi állapota oly mértékben hanyatlott, hogy már az oltárkövek szentelését sem végezhette el.[10] 1783. június 8-án az épülőben levő templom elvesztette kegyurát, ezért a munkálatok a továbbiakban Zichy József szervező tevékenysége mellett folytak.[11] A templom 1786-ra elkészült, sőt ebben az évben már a freskók meglétéről is van adatunk.[12] Feltételezésünk szerint Zichy püspök halála, valamint Zichy József nágocsi illetősége és e település magasabb lélekszáma lehetett

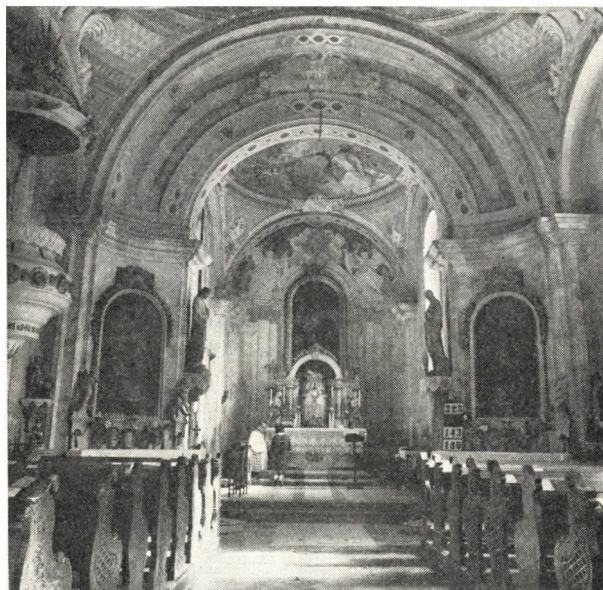
oka, hogy 1787-ben a közeli Nágocs kapott plébániát, s hogy Zicset új templomával ennek filiálisaként rendelték alá. Talán ezzel magyarázható, hogy a zicsi templomot Rosti János hahóti apát csak 1787. július 23-án szentelte föl.[13]

### *A templom*

Belső tere egyhajós, kétszakaszos, csehsüveg-boltozatokkal fedett. Négyzet alaprajzú szentélye lapos ívű csehboltozattal épült. Apszisa kívülről a nyolcszög három oldalával zárul, belül félkör alapú, és a szentély boltozatához félkupolával csatlakozik. A diadalív igen erőteljes, tömegét tömbszerű pilaszterkötegek tartják, amelyek előtt a mellékoltárok állnak. E hangsúlyos építészeti egység vezet be a szentély látványát, ahol a festett oltárarchitektúra látszatkupolájának illúziója a templombelső térhatását fokozza. (1. kép) Kórusának mellvédje ívelt, a középső harmadában kosárszerűen kiöblösödik. A hajó és a szentély mennyezetét freskók borítják és az egész templombelső is festett architektúrával, szerény ornamentika-festéssel díszített. A hajó tengelyében vésett feliratos, a padozat szintjébe süllyesztett kriptazárókő fedti Zichy Mihály festő szüleinek nyughelyét.[14]

### *A freskók*

A templomba lépőt jól megvilágított tágas belső, harmonikus, mérsékelt színvilág fogadja. A bejárat felőli boltozat freskója angyalcsoportokat ábrázol. (2. kép)



1. A zicsi templombelső a szentély felé





2. Bücher Xaver Ferenc: Angyalok koronával. A zicsi templom második boltozatának freskója

Középen két lebegő angyal a koronafelajánlás szerepében látható, míg két másik a jelenettől független, a főcsoport-hoz sem szerkesztésbeli, sem tartalmi szempontok nem fűzik, ezért a képszerkezet széteső. A kompozíció kevésbé átgondolt felépítésében a bécsi iskola hagyományai nem érvényesülnek. A képmező jobb oldalára festett angyalcsoport hangsúlyos tömege a képi egyensúlyt zavarja. A freskóegyüttes programjának tervezőjét, feltehetőleg Zichy Józsefet 1784-ben a magyar korona Bécsbe szállítása indíthatta a felajánlás ábrázolására, amely téma a 18. század végére vesztett korábbi jelentőségéből, de kétségtelen, hogy a koronával kapcsolatos események a nemesi-nemzeti mozgalomnak új lendületet adtak. A magyar korona hangsúlyos kiemelésére utal, hogy a kompozícióban a Patrona Hungariae, illetve Szent István király — a 17—18. században gyakori felajánlás ábrázolásoktól eltérő módon — nem szerepel.

A felajánlás gondolata csak a következő boltozati szakasz témájával kölcsönhatásban érvényesül, ugyanis ott az angyali üdvözlés jelenetét ábrázolta a festő. (3. kép) E kompozíció átlós szerkezetre épül. Az imázsáramlyon térdeplő Szűz Mária arcán áhítat és meglepetés tükröződik, ruházata gazdagon redőzött. Jobbról a felhők közül angyal ereszkedik alá. A tekintetek iránya, valamint a tartalmi kölcsönhatás teremt szerves kapcsolatot a jelenet szereplői között. A képmező többi részét felhők, puttók, s egy asztal részlete mint kiegészítőelemek töltik ki. A kompozíció háttérfestése a közel azonos tónusértékek zavaró hatása miatt rajzi szempontból bizonytalan, s ez a formatisztaság mértékét csökkenti.

A szentély mennyezetén a Szentháromságot ábrázolta a festő. (4. kép) A kompozíció uralkodó formatömegét

a puttók társaságában bemutatott Atya alakja határozza meg. Bal kezét felemeli, jogart tartó jobbja a Világ-gömbön nyugszik, s ez utóbbit a Bűn attribútuma, szájában a csábítás almájával, a kígyó övezi. Krisztus alakját szimbólumai, monogram, kereszt és kehely jelenítik meg, s a kör alakú képmező centrumában a Szentlélek-galamb látható. A belőle kiáradó fénysugaraktól megvilágított angyalok és felhők egészítik teljes egységgé a jól szerkesztett kompozíciót.

#### *Az oltárképek*

A főoltár festett architektúrájához illeszkedő olajfestmény a Vízitációt ábrázolja. (5. kép) A kép a 18. század végén egyre általánosabban jelentkező, az új formanyelvet meghatározó koncepciónak előremutató példája. A képalkotás módjában a klasszicizmus jegyeit ismerjük fel. A főalakok a kép függőleges tengelyétől balra helyezkednek el, emiatt a művet vertikális főirányokra épülő kompozíciós aszimmetria jellemzi. Mária és Erzsébet nyugalmat árasztó megjelenítése, a drapériák természetes esése és a háttér oszlopainak hangsúlya, valamint a képfelület tartózkodó színvilága a kép alaphangulatát, és — a festett architektúra kontrasztos grisaille-angyalai kontrasztjának tükrében — a többi festménytől eltérő stílusát még inkább hangsúlyozzák.

A bal mellékoltár képe Szent Juliannát jeleníti meg angyalok, illetve a lábánál meglapuló, s a baljában tartott vesszőnyaláb által fenyegetett sátán társaságában. (6. kép) A festményt gondosan komponált szerkezet jellemzi. A diagonális főirány hangsúlyozásában szerepet





3. Bücher Xaver Ferenc: Angyali üdvözlés. A zicsi templom első boltozatának freskója

játszik a világos tónusú felhő, a drapériát tartó puttó, ennek folytatásaként a főkak mögött levő angyal, akinek kompozíciós feladata, hogy az átlós irányt felemelt karja segítségével megtörje, s hogy mozdulatával a felfelé tekintő puttófejen keresztül a figyelmet a képen kívüli térbe irányítsa. A jelenet szereplőinek végtagjait fontos szerkezeti elemekként alkalmazta a festő, ugyanis a karok és lábak csatlakozó vonalvezetése a szemlélő tekintetét a képkereten túli eszmei centrumhoz irányítja. A kompozícióban egy tudatos és határozott tartalmi körforrásra készítő szerkesztési megoldás is felismerhető. A Szent Julianna kezében tartott kereszt a mögötte elhelyezkedő angyal drapériaráncán át ennek ívelt szárnyélére mutat, amely az említett puttó konkrétabb megjelenítésű párjához vezet. E kis angyalfejnek lefelé irányuló tekintete ismét Szent Juliannával zárja a kört. A képből kivezető főirány, valamint az önmagába visszatérő vonalvezetés az égi, ezzel szemben a földi lét gondolatkörét tárja fel. Az egyes formarészletek ábrázolása kissé nehézkes. A merengő tekintetek kevés érzelmet tükröznek, a kép felépítése azonban gyakorlott komponáló készségről tanúskodik. A színek mértéktartóak, hangulatuk hűvös. A képi felszín plaszticitása a nagyobb és elhatárolt tónuskülönbségek hiánya miatt hangsúlytalan.

Kevesebb szerkesztési gonddal készült a jobb mellékoltár Nepomuki Szent János megdicsőülését ábrázoló festménye.[15] A szent egy felhőn térdel, felfelé tekint, karját szétárja, mellette angyalok, egyikük a vértanúság palmaágát nyújtja feléje. (7. kép) A fénykezelés az előző képhez hasonlóan erőtlenséggel, s ez mérsékelt ünnepélyességet kölcsönöz a jelenetnek, amelyen kevésbé hatásos fény-

árnyék ellentétek jellemzik a megvilágított felületek festői értékét. Ugyanezt a kompozíciót Zichy Ferenc megrendelésére 1772-ben Maulbertsch a győri székesegyház számára már megfestette.[16]

A zicsi templom három oltárképe a klasszicizmus fokozódó érvényesülésének korszakában készült. Megfogalmazásukban a mérsékelt mozgással építkező higgadt ábrázolásmódot alkalmazta a festő. A barokk hagyományok a két mellékoltárképen még felismerhetők, az új irányzat művészi tendenciáját azonban a valóságábrázolás felfogású főoltárkép, a Vizitáció képviseli. Az elsődleges elhelyezésükben álló jelzetlen táblaképek[17] színharmoniját alapkoloritra hangolva festette a mester, akit az ismétlődő stílusjegyek alapján a freskók alkotójával egyazon személynek kell tekintenünk.

A templom felszereléséhez tartozik az a festett körmeneti baldachin, amelynek különlegessége, hogy felületét szokatlan Szentháromság-ábrázolással, illetve a négy evangélista képével festette meg Dorffmaister István 1790-ben.[18]

#### Analógiák

A zicsi freskók a hazai 18. század végi festészet említésre méltó emlékei, azonban Dorffmaisternek az 1784-ben festett „Szentgotthárdi csata”-ja vagy főműve, az 1788-ban készült szigetvári kupolafreskója minden vonatkozásban magasabb szintű alkotás. E párhuzammal kívánunk rámutatni, hogy a zicsi freskók — művészi értékük, jelentőségük alábecsülésének szándéka nélkül — a





4. Bücher Xaver Ferenc: A Szentháromság. A zicsi templom szentélykupolájának freskója

dorffmaisteri freskófestés legjelentősebb fejlődési szakaszában (1782–93) színvonalbeli visszaesést jelentenének. Végül Dorffmaister zicsi szereplését cáfoló érveink zárásként megemlítjük, hogy a tőle származó, 1786-ban készült falfestmények nagy száma[19] a freskófestés idényjellege miatt aligha teszi lehetővé, hogy a zicsi mennyezetképeket az egyébként igen termékeny mester ugyan ez évben készült alkotásai közé soroljuk.

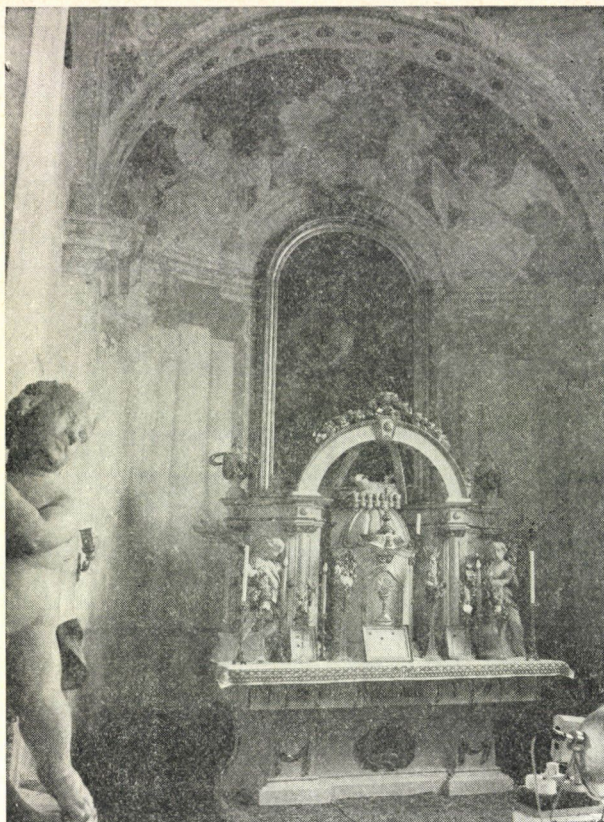
A Dunántúlon működő, 18. századi, kevésbé foglalkoztatott mesterek alkotói ízlésére Dorffmaister mellett Johann Ignaz Cimbál, osztrák festő is hatást gyakorolt. Művészi befolyása a közép-dunántúli, főként a Veszprém körzetében ismert alkotások egy részén érvényesült. Ebbe a körbe illeszthető sajátságokat mutatnak a zicsi freskók is. A Szentgál-Kapolcs-Vörösberény-Zics láncolatban felismert stílusközelségre vonatkozó észrevétel már korábban napvilágot látott.[20] Ezúttal ezt kiegészítjük a veszprémi volt ferences templom és a monostorapáti templom mennyezetképeivel és főoltárképeivel, az öcsi freskókkal, valamint a kapolcsi főoltárképpel, hogy

segítségükkel a gyér számban előkerült levéltári adatot csak részben kiegészítő stílselemzés módszerével néhány összefüggést feltárjunk.

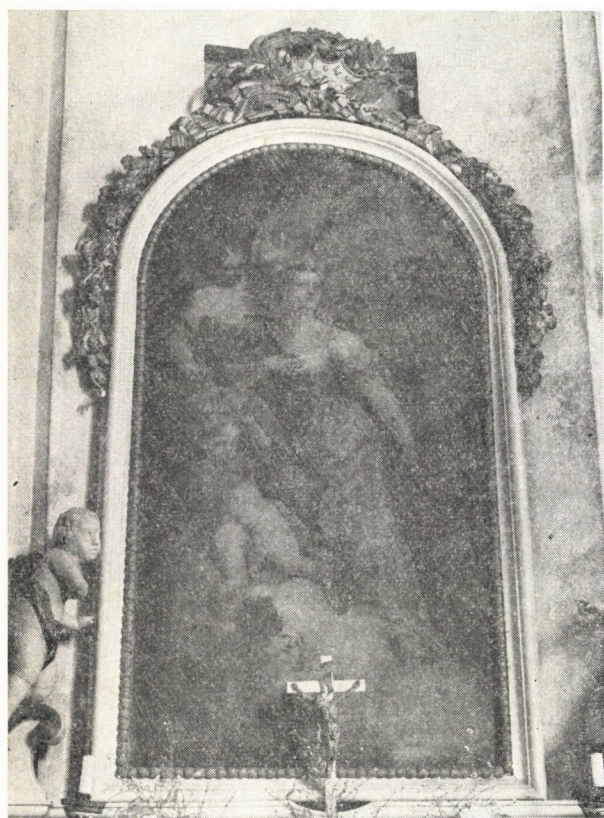
A 18. századi festők és műhelyeik a bécsi akadémia mintakészletének alkalmazásán túl, a gyorsabb megoldás érdekében néhány forma- és kompozícióelem tipizálásával alkották műveiket. Ennek ellenére a szerkesztés módjában, az alkalmazott színek használatában, az ismétlődő képelemek részleteiben egyéni elgondolások, az alkotóra jellemző színbeli és rajzi sajátságok érvényesültek. A megismételt vagy variált minták gyakori előfordulása az összehasonlító-elemző tevékenység elvégzésére kínál kedvező alkalmat, amelynek eredménye bizonyító tényező lehet egy-egy ismeretlen mester felderítésében. Ilyen formakomplexumok az angyalábrázolások.

A zicsi mennyezetképek sajátos formabélyegeket mutató angyalai, azoknak meghatározott vonalvezetéssel ismétlődő nagyfelületű szárnyai részletes elemző vizsgálatra készítettek. Feltűnt, hogy a mester mindössze három állásban ábrázolta az angyalok szárnyait: 1. Nyitva, ez





5. Búcher Xaver Ferenc: Vizitáció, főoltárkép

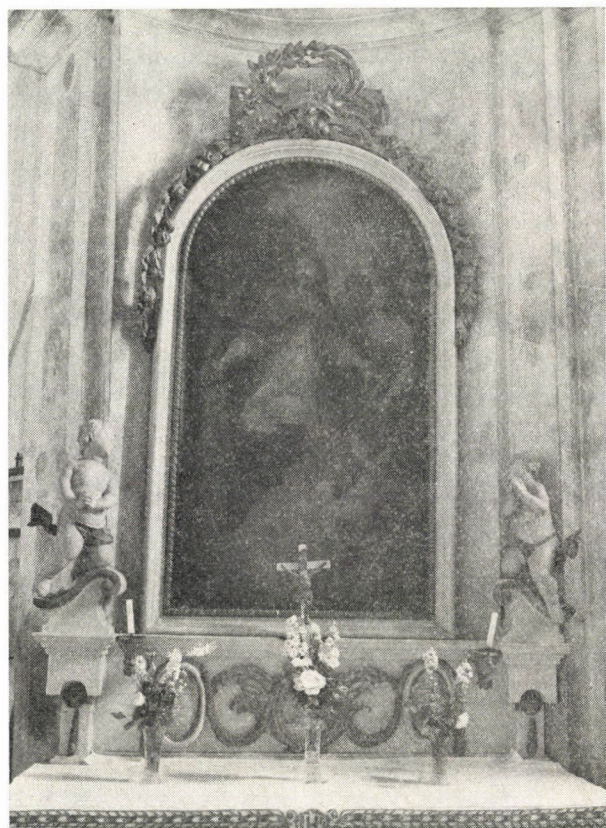


6. Búcher Xaver Ferenc: Szent Julianna képe a bal mellékoltáron

esetben a szárnyak hossza megközelíti a képzeletben kiegészített teljes testmagasságot, s a szárnytő tollainak egyforma rendje után kissé zilált átmenet vezet be a hosszú evezőtollakat. 2. A behajlított vagy csukott szárnyak ízületei feltűnő magasan a fej fölött helyezkednek el. E helyzetben a belépő élek jellegzetes, enyhe ívű „S” rajzolatot mutatnak. A szárnytő tollai rendezettek, az evezőtollak átmenet nélkül következnek, s igen hosszúak. A szárnyak ívelten keskenyedők és legtöbbször hegyesen végződnek. A testhez közelebbi szárnyél gyakran sötét tónúsú és éles határvonallal különül el a világos, nagy felülettől. 3. A kis rálátásban, éléről ábrázolt, félig csukott szárnyak előre vagy fölfelé mutatnak, minden esetben nyújtott „S” kontúr határolja keskeny felületüket.

Az alakok jellegzetes fejtartása a kerek kézfejeknél is feltűnőbb. A jelenetek kontraposztban ábrázolt szereplőin a mozdulat-ellentétek fokozását segíti elő, hogy a fejüket félre fordító angyalok a szemük sarkából az ellenkező irányba tekintenek. A húsos térdek és lábak egyforma vonalvezetéssel ismétlődnek. Az angyalokat borító ruhaanyagok felső része gyakran fehér vagy világos színű, míg a csípőt és részben a lábakat fedő lepel-szerű, bő textiliák sötétebb tónusban lebegnek az angyalok mellett. Ezek a test főirányával megközelítően derékszöget alkotnak, derékmagasság fölé azonban nem terjednek.

A részleteikben is megismert zicsi angyalok egy következetes, felmérő jellegű összehasonlítás alapjául szolgáltak, amelyet a hazánkban 1786-ig, a zicsi freskók elkészültéig működő 14 festő[21] 110 angyalábrázolásának részletes elemzésével végeztünk el. A vizsgálat eredményeként 28 angyal azonos bélyegeket mutatott. Szentgálon 4, Monostorapátiban 5, Ócsón 7, Kapolcson 7, Vöröserényben 3, a veszprémi volt ferences templom festményein 3 olyan angyalt azonosítottunk, amelyeken a zicsi példányok jellemző vonásait ismertük fel. Az előfordulások területi behatároltságára vonatkozó teljes bizonyosság igényét



7. Búcher Xaver Ferenc: Nepomuki Szent János képe a jobb mellékoltáron





8. Angyal az öcsi templom 3. boltozatán

az ábrázolások jellemző részletére, csupán az angyalok szárnyára korlátozott vizsgálattal igyekeztünk kielégíteni. A 164 megfigyelt közül, az összehasonlítás alapját adó 8 zicsi angyalszárnnyal, illetve egymással mindössze 45 hozható kapcsolatba. Helyi megoszlásuk szerint Monostorapátiban 7, Kapolcson 13, Vörösberényben 4, Veszprémben 4, Szentgálon 3, Ócsón 14 szárnyfelületen fedeztünk fel formai azonosságokat. Az angyalábrázolások e részletének összevetése eredményeként ismét az ugyanazon helységekben előforduló alkotások megfelelő részleteit találtuk hasonlóknak. Ugyanígy megállapításra jutottunk, amikor az előbbi helyeken a zicsi angyalok sajátos tekinteteit láttuk viszont, s az összefüggés meggyőző bizonyítékként a zicsi templom első boltozatának jobb oldali nagy angyalpárja a monostorapáti szentélymennyezetén teljes azonossággal ismétlődik. [22] Legszembetűnőbb a zicsi 1., illetve az öcsi templom 3. boltozatán ábrázolt angyalok közötti hasonlóság. (Vö. 3., 8. képek)

A zicsi freskókkal rokon monostorapáti, kapolcsi, szentgáli, vörösberényi és veszprémi alkotásokon az angyalok hasonlóságának felismerésével egyidejűleg a mennyezet- és oltárképeken egyaránt visszatérő motívum keltette fel érdeklődésünket, amelyhez hasonlólt Címabal martonvásári kompozíciójáról már ismertünk. Ez egy felhővonulattól kísért térhatású, perspektivikus, tömör csoportábrázolás. Szereplői — legtöbb esetben puttók — a természetesség érzékeltetésének szinte egyetlen eszközei, s gyakran a földi jelenet és az égi csoport kapcsolatában játszanak szerepet. A motívum két nagyobb, egész- vagy félalakos előtaggal indul, majd 6—10, fokozatosan kisebbbedő és egyre halványuló fej részben takart ábrázolásában hal el. Megfigyelhető, hogy a festő ennek a kompozícióelemnek alkalmazását a rendelkezésre álló tértől és a képszerkezettől teszi függővé. A gyermek-angyalokból, máskor aggastyánokból álló egységet a freskókon gyakran a képtér közepén, olajképeim a képmező szélén építi fel. E szerkezeti egység Zicsen a második boltozaton mindössze három, a szentély mennyezetén pedig két puttófej,

illetve a mögöttük tornyosuló felhőzet formájában van jelen.

A fenti helységek templomaiban az architektúra-festések látszatkupoláinak kazettás-rozettás béléte, s a szinte egyforma grisaille-angyalok, a hevederívek, pilaszterek fonott motívumának, s kizárólag a szentélyekben alkalmazott futókutya-frizének következetes ismétlése is azon nézetünket támasztják alá, amely szerint a zicsi templom freskóinak alkotóját a Veszprém körzetében működött, minden valószínűség szerint a Címabal köréhez tartozó mesterek között kell keresnünk.

#### A mester

A Címabal alkotói felfogásához közelálló festők között a legfoglalkoztatottabb és művészi hatásában legjelentősebb mester Bücher Xavér Ferenc volt. Életútjáról, tevékenységéről kevés adat maradt fenn. Schaffhausenben született 1748 táján, s talán jezsuita közvetítéssel 1778 körül már Magyarországon dolgozott. Ekkor festette a Dorffmaisternek tulajdonított vörösberényi freskóit. [23] 1784-ben készítette egyetlen jelzett képét Szentgálon, [24] (9. kép) s úgy véljük, hogy Bajzáth József veszprémi püspök (1777—1802) megrendelése [25] nyomán 1779-től az egyházmegye területén rendszeresen tevékenykedett. A szentgáli jelzett képe és freskója, valamint a vörösberényi és a veszprémi ferencesek számára készített mennyezetképei és főoltárképe a monostorapáti, öcsi, kapolcsi és a zicsi festményekkel oly szoros rokonságot mutatnak, hogy ezeket az eddig vallott nézetekkel szemben az ő munkáinak tartjuk.

Az 1783-ban épült kapolcsi templom freskóinak és főoltárképeinek megfestésével feltehetőleg a templom építetője, Kiss György prépost bízta meg. A szentgáli freskót és olajképet Bajzáth püspök megrendelésére készítette



9. Bücher Xavér Ferenc: Szent István, 1784. A szentgáli templom melléoltárképe



1784-ben, a következő évtől dolgozott Zicsen, majd Monostorapátiban a szentélyt festette talán még 1786-ban. Szekszárdon és Tamásiban is működött, ez utóbbi helyen két alkalommal, 1789-ben és 1795-ben alkotta a templom azóta elpusztult freskóit. Utolsó jelentősebb művét a veszprémi ferencesek templomában készítette, ahol a boltzatokat és a főoltárképet festette 1798–1801 között. Életének vége felé kisebb megrendeléseknek tett eleget, állítólag arcképeket is festett. Xavér Ferenc nevű fiát is festőnek nevelte, aki bizonyára mellette tanult és dolgozott.[26] Veszprémben, a város polgáraként halt meg 1811. november 22-én.[27]

Bücher a jelentősebb külföldi festők hatókörében alkotott, s azon betelepült vagy csupán ideiglenes jelleggel hazánkban alkotó mesterek körébe tartozott, akik a 18. század végi magyarországi freskófestésnek abban a periódusában tevékenykedtek, amelyben az egyházi és világi megrendelők igényeit a felvilágosodás kezdeti eszmeáram-

latai határozták meg. Bücher e szellemi légkörbe hamar beilleszkedett, s alkalmazkodó készségét az újabb stílus követelményei szerint fogalmazott műveivel bizonyította. Jelentőségét nem annyira művészi színvonalában, mint inkább a klasszicizmus felé irányuló stílustörekvésében, s a vele közvetlen vagy közvetett kapcsolatban állt hasonló tehetségű festők kifejezőmódjára gyakorolt hatásában értékeljük.[28] Eszközei a barokk festészetből ismert kompozíciós formarendszerek, amelyek egyszerűsítésével, az általános mozgás mérséklésével, s ezáltal az ábrázolásain jellemzett alakjainak higgadt megjelenítésével a felvilágosodó polgárság ízlését tolmácsolta. E feladatkör művészeti-társadalmi jelentőségében a zicsi templom itt bemutatott műalkotás-együttese a hazai festészetünk 19. századi formanyelvének előkészítésében vállalt szerepet.

Boros László

## JEGYZETEK

1 Éber László: Magyarország művészeti emlékei III. Budapest 1913, 200

2 Pasteiner Gyula: A XVII. századi falfestmények Magyarországon. Akadémiai Értesítő 1896, 198, Csánki Derső: Magyarország vármegyéi és városai. Budapest, é.n. 178; Forster Gyula: Magyarország művészeti emlékei II. Budapest 1906, 730; Genthon István: Magyarország művészeti emlékei I. Budapest 1959, 430, 440; Ila Bálint–Kovács József: Veszprém megye helytörténeti lexikona Budapest 1964, 411; A veszprémi egyházmegye papságának névtára. Veszprém 1975, 252

3 Garas Klára: Magyarországi festészet a 18. században. Budapest 1955, 62

4 A település megnevezése 1295-ben Zych, az 1332–37. évi pápai tizedjegyzékben már Zics alakban fordul elő. 1351-től a Zichy nemzetség birtoka. Irodalom: Csánki i. m. 177, Csorba József: Somogy vármegye ismertetése. Pest 1857, 220

5 Kovács Zoltán: Somogy megye népessége a 17–18. század fordulóján. Kaposvár 1969, 40

6 Zichy Mihály festő nagypapjának fivére, a náagcsi templom építőtője (1757). Ferenc császár és király 1792. június 6-i koronázása alkalmával kinevezett Aranyarkantyús Vitézek között mint helytartói titkoknok szerepel: Kisfaludi Kassics Ignác: Érdem Koszorúk. Bécs 1840, 307

7 Fallenbüchl Ferenc: A rabváltó trinitárius szerzetesek Magyarországon. Budapest 1940, 141–144

8 Várady Ferenc: Baranya múltja és jelenje. Pécs 1897, 580

9 Zicsi plébánia irattár, Visitatio Canonica 11. §

10 A bal mellékoltár ereկկetartó kőlapján ez áll: „Ego Josephus Pier de Hódos Consecratus Episcopus Tinniensis Praepositus S. Benedicti de Kaposfeő, Cathedralis Ecclesiae Jauriensis Lector et Canonicus, ac Excellmi Domini Comitís et Episcopus Jauriensis in Pontificalibus Suffraganeus hoc Altare Auxiliy, et Lucidiani Martyrum Sacras Reliquias Reverenter imposui. Vesprimii die 5 junii Anno 1783.”

11 Csánki i. m. 178

12 Situs et structura Ecclesiae Filialis Zich Munificentia propimis pt: spptis Dni Josephi Zichy de Ead. ac ope etiam suorum ex eddem sppti genere Ignatorum A 1786 e solidis materialibus, totius Coloribus eleganter expicta, Cujus structura, et muri actu validi sunt. Ipsa Ecclesia solum benedicta est A 1787 Die 23<sup>ia</sup> Juliy per Rotssum Dnum Joannem Rosti Abbatem Hahotiensm, et una Parochum oppidi Keszthely — Veszprémi Püspöki Levéltár. Fragmenta Vis. Can. XII/10.

13 Lásd az előző jegyzetben

14 A szentély falán elhelyezett márványtábla szerint Zichy Sándor 1834-ben, neje, Eperjessy Julianna 1887-ben hunyt el.

15 A helyi hagyomány szerint a Nepomuki Szent János-kép Zichy Józsefnek arcvonásait őrzi, s e festmény párdarabján ábrázolt nőalak Zichy Józsefné ábrázolja. Házasságukból gyermek nem származott, ezért úgy vélik, hogy a főoltárkép témája a gyermekáldás gondolatához kapcsolódik. (Szalay János plébános úr szíves közlése).

16 A Xantus János Múzeum birtokában levő kép csaknem pontos mását láthatjuk Zicsen. A győri festményt a zicsi mesternek is ismer-nie kellett, de az sem kizárt, hogy a Zichy püspök tulajdonában maradt Maulbertsch-vázlat vagy metszet alapján dolgozott.

17 A képeken jelzést nem találtunk. A levéltári adat mindössze a képek és az oltárok jó állapotát rögzíti: „Altare privilegium nullum

quidem habet, sunt tamen in ea proter majorem Aram Maria Visitanti dicatam duae laterales area, una a dextris S. Joanni Nepom. alltera a sinistris S. Julianna dicata omnibus ad missa sacrificium super iis celebrandum necessarius benedictis consecratis et sine vitis existentibus provista portatilia etiam sunt quod omnia integra.” — Veszprémi Püspöki Levéltár, Fragmenta, Vis. Can. 230. 12

18 Részletes ismertetését lásd Boros László: Dorffmaister Somogyban. A zicsi baldachin. In: Somogy megyei Levéltár Évkönyve. Kaposvár 1974, 61

19 Ez év folyamán Nyulon, Egyeden, Büssün és Pécssett összesen 14 önálló freskót, illetve grissaile- továbbá 6 táblaképet festett. 1786. június 9-től a pécsi székesegyház Corpus Christi-kápolnájában dolgozott. V.ő. Boros László: Dorffmaister Baranyában. Művészettörténeti Értesítő 1974, XXIII. 271

20 Garas i. m. 62

21 Sambach, ismeretlen festő Aba, plébániatemplom, Bergl, Raindl, ismeretlen festő Balatonkeresztúr, illetve Simonornya, V. Fischer, Maulbertsch, Winterhalter, Schaller, Dorffmaister, Címbal, Maurer és Bücher.

22 A monostorapáti és kapolcsi freskókat Xaversich Ferdinánd székesfehérvári festő feltételezett munkáiként említi Garas i. m. 263. E helyeken Xaversich segédi közreműködésének lehetőségét nem zárjuk ki.

23 A vörösberényi plébánia irattárában fekvő egyházlátogatási jegyzőkönyv 1779. április 26-án már dicséri a freskókat.

24 Nevét a különböző szerzők Bucher, Buchner, Pucher változatokban írják. A szentgáli képen ez áll: Frantz Xav: Bücher pin: 1784.

25 A szentgáli kép alján megbízója, Bajzáth püspök címerét a sajátjával együtt ábrázolta.

26 Az ifjabb Bücher munkáit is általában apjának tulajdonítják: Dornyai Béla: Veszprém és környéke részletes kalauza. Budapest 1927, 20; Lyka Károly: A táblabíróvilág művészete. Budapest 1922, III. 100; Lukács Pál — Pfeiffer János: A veszprémi püspöki vár a katolikus restauráció korában. Veszprém 1933, 33.

1812-ben valószínűleg a még apjának szóló megrendelést teljesíti, amikor a székesegyház Szent Anna- és Szent Imre-oltárainak képeit készíti el. — Veszprémi Püspöki Levéltár, Archivum Kollerianum, fasc. 13. Nr. 19.

1834-ben a veszprémi Szent Anna-kápolma és a szentantalfai templom oltárképeit festi, 1838-ban a székesegyház mellékoltárainak képeit javítja. 1845-ben 200 forintot kapott a székesegyházban végzett munkájáért, s 1846-ban ugyanott toronydíszeket aranyoz.

27 „Bucher Xav. Franciscus insignis pictor, vir Theresiae Kronperger C M cath. 63 Vesprim ignob.” — Rk. plébánia, Liber Mortuorum 1811. november 22.

28 Bücher műveit ismerhette a pápai Bonhard András, a tihanyi freskókat 1786-ban készítő Dornetti Ambrus vagy Linzer György, aki ugyanekkor a zamárdi templomban díszítő jellegű munkát végzett, esetleg Hubert Maurer és Vinzenz Fischer is, akik Eszterházy Károly püspök megrendelésére Pápán dolgoztak 1785–86-ban. Ugyanúgy találkozhatott Bücher műveivel a veszprémi egyházmegyében felbukkanó Michael Alexander Bachmayer, aki a hetvenes évek végén Baranya megye területén festett számos oltárképet, illetve Johann Maidinger vagy a győri Stern János is.



FRANZ ANTON HILLEBRANDT  
MÁSODIK (ELPUSZTULT) TERVE AZ ESZTERGOMI PRÍMÁSI  
SZÉKHELYHEZ

Tizenkét évvel ezelőtt az esztergomi várhegy kiépítését bemutató famodellről<sup>[1]</sup> úgy véltem, hogy az Isidore Canevale terve alapján készült. A cikk megjelenése után Entz Gézától kaptam az itt közölt fényképeket, amelyeket Ő még a második világháború előtt az akkor hol Canevalénak, hol Hillebrandtnak tulajdonított eredeti tervekről készített, — sajnos, nem az összesről. A tervek aztán elpusztultak; öt megmaradtat Prokopp Gyula közölt, aki kitűnő cikkében a tervezés és építés menetét is rekonstruálta<sup>[2]</sup> és a famodellben Hillebrandt második tervét látta. Az alább közöltek a kettőnk közötti ellentmondást inkább feloldják, mint nehezítik.

Az első lap Hillebrandt tervsorozatából való és a székesegyház altemplomának alaprajza. (1. kép) Észreint az egész épület alatt kriptá helyezkedett volna el. Megközelítésül két lejárát szolgál: egy kétkarú lépcsőbe ágazó lejárát a szentély végéről kívülről, és egy a kórus alatti padozathól. A hajó alatt a kupolatér alatti részig a „Geistliche Grufft”, a papi kriptá, a teljes kereszthajó alatti térben a „Dom Herren Grufft”, a kanonoki temetkezőhely, s a szentély alatt az „Erzbischöfliche Grufft”, azaz az érsekek nyugóhelye. Az egyes részeket a boltzat hevederívei alatt egy-egy pillér teszi két-két boltszakaszos térré lent, s a három egységet feltehetően áldoztatóács-szerű mellvéd választja el egymástól, átjárókkal. Három oltár lent az apszisok végére terveződött.<sup>[3]</sup>

Két további székesegyházi alaprajz már Hillebrandt második tervsorozatából való. Az első a földszintet ábrázolja. (2. kép) A már eddig is ismert első tervhez mérten az építész nemcsak megfordította a templom tájolását, hanem jelentősen módosította is az épület részleteit. A szentélyt kissé tovább hosszabította, és az addig a templom terén kívül álló két kápolnát a hajóba csatlakoztatta. Ezzel megszűnt az a lehetőség, hogy az udvarok felé három nyílással kitekintő kápolnáknak a szabadtéren álló tömegnek misézzenek. A Bakócz-kápolnához gyülekező zarándokokat az új terv a szélesebbre képzeltek tereken, a nagy komplexum vendégeiként látta volna szívesebben. A Bakócz-kápolnát így még folyosó se kapcsolta volna a székesegyházhoz, amelyben — nyilván az érsek kívánságára — a hajóba nyíló oltárok száma 11-ről 13-ra, illetve a sekrestyék ugyancsak nagyobbított tömbjébe képzelte két további kápolnával 15-re emelkedett. A szentély mögötti, a külső falhoz simuló íves vonalú átjárót — mint az alábbiakból ugyancsak kiderül, az érsek kívánságára — Hillebrandt úgy kivitelezné, hogy azok a sekrestye lépcsőházi előterén keresztül az oldalbejárathoz, majd az átjárón át a szomszédos épülettömbökbe biztosíthatassanak átjárást. Mivel a templombelsőben a hajó módosítása lehetetlenné tette azt a fajta óriás-oszlopos rendszert, amit az első terv még programba vett, az építész egyszerűsítette a belsőt: oszlop (egy-egy kisebb) a négyzetben például a Prokopp Gyula által megtalált és közölt, ugyanehhez a tervsorozathoz tartozó kupolatér-keresztmetszet szerint csak a pillérsarkokba kerül. Amennyire az alaprajzból leolvasható, megváltozott a homlokzat is, bár külső képe kevésbé tán, mint belső tömege. Az első tervben a két torony közötti belső átjárás egyenes vonalú volt és a hajó terén kívültre került. Szinte biztosra vehetjük, hogy az első terv még az emeleten is hasonló közlekedési lehetőséget biztosított a két

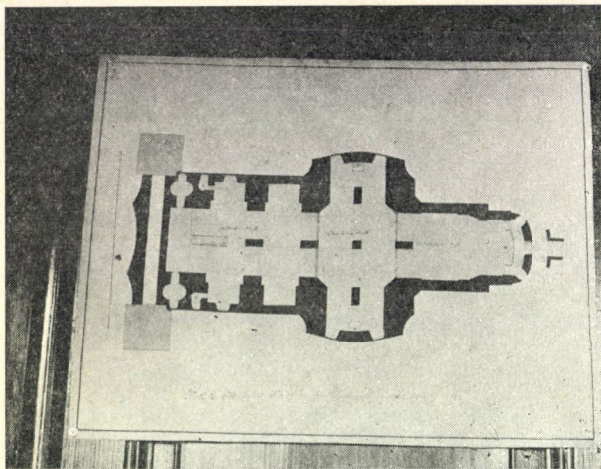
palotaszárny között, mint amilyet a földszinten képzelt. A székesegyháznak a belső tér felé fordításával mindez elesett. A második terv a homlokzat földszintjén a belső átjárás lehetőségét a kórus alatt, tehát a templombelső szélén biztosítja.

A másik alaprajzi metszet az épület övpárkánya fölötti mellvéd magasságában mutatja a székesegyházat a kupola alaprajzával megtoldva. (3. kép) Az övpárkány fölött a hajó ablakai (már három, míg ehelyütt az első terven csak két ablakterv volt, — ha az első terven a falhoz szorosan simuló kápolna teteje nem nyúlt az egyik elé és nem takarta el azt) előtt mellvédés terasz, amelyről egy falszoroson a kórus fölötti függőfolyosó és a székesegyház homlokzatán toronytól-toronyig ívelő, ugyancsak mellvédés terasz közelíthető meg. Kőbábos mellvéd határolja a belsőben a kórus fölötti függőfolyosót és ez a mellvéd az ablakok előtt a hajóban is megjelenik a párkány fölött, sűrűbb bábos osztással.

Az alaprajzok után egy negyedik terven a székesegyház déli oldalnézete látható. (4. kép) Vízszintesen rovátkolt lábazati rész fölött állnak a kereszthajó és a csatlakozó oldalkápolnák ablakai, míg a hajóba közvetlenül nyíló oldalkápolnák világítóablakai fekvő oválisok. A sekrestye egy és félemeletes homlokzatának középső három tengelyét fent timpanon zárja, míg a további egy-egy tengelyt mellvéd fejezi be. Mögöttük kétségtelenül lapos, illetve nyilván a homlokzatra merőleges gerincű nyeregterítő-sor kívánt elhelyezkedni, ahogy az az előbbi falmetszet-alaprajzból következtethető. A sekrestye homlokzata különben finomabb és gazdagabb tagolású rokona a pozsonyi várhoz épített Theresianumnak, amelyet Hillebrandt a tervek elkészítésével szinte egyidőben épít — és Kelényi György feltételezése szerint alig korábban, talán 1763-ban tervez is. Az egykori esztergomi tervek ezt a feltételezést mindenesetre megerősítik.<sup>[4]</sup> Az övpárkány felett a székesegyház szegmensíves ablakai és csak kevésbé hangsúlyozott koronázó párkány következnek. A szentélynek a Duna felé néző íves alaprajzú zárófalát mellvédés falú attika zárja: a koronázópárkányból ívesen előrehajló párkány hatalmas íves mezőt hagyhatott volna a középső szentélyablak fölött. A szentélyen kívüli körül-, illetve átjáró kétségtelenül kettő szintes, mert a sekrestye tömbjét az átjáróhoz csatlakoztató építménycsonk három egymás fölötti ajtót foglal magában. A harmadik, magas ajtó a csonk fölötti nyitott, mellvédés folyosórészre, az alatta levő félemeleti ajtó zárt folyosóra, míg az alsó nyitott árkádívbe nyílik. A székesegyház tömbjének másik csatlakoztató építménycsonkja a torony alól való és magassága, rendszere megfelel az előbbinek, de ebben nincs félemeleti ajtó, — helyette álló íves ablak látható. A templom nyeregteretét a kereszthajón nyolcablakos, falpillérek kb. kettőharmados kiüléssel, kőalapú, két-két oszloppal tagolt dob, és fölötté keskenyedő külső hevederivekkel tagolt, kiülő ovális ablakokkal díszített kupola koronázza. A kupolán körüljáróval övezett lanterna.<sup>[5]</sup> A homlokzat tornya konvex-konkáv körvonalakban tört, laposodó hagymasisakos; — a bejáratot keretező, a fal elé lépő oszloppárok az övpárkányig nyúlnak.

Ami a székesegyház külsejét illeti, ebből a nézetből Hillebrandt terve a kupola rendszerében, aztán az alatta





1 F. A. Hillebrandt: Az esztergomi székesegyház altemp-loma (az első tervsorozatból), 1762—63

helyet foglaló épülettömeg külső — ablakok és nyílások — tagolásában igen egyszerűsítve az idősebb Fischer von Erlach Karlskirchejének ritmusát írta át. Ez az átírás hidegen előkelő, pedáns, de hát sokkal kevésbé vonzó. Az elképzelés egyöntetűségét a sekrestye akaratlanul száraz klasszicizálása és a tornyok kupola melletti, annál kevésbé reprezentatív szerepeltetése csorbítja. Szó férhet az oldalról csatlakozó kápolnák ugyancsak lanternás kupolái és a nagy kupola bizonyos kettősségéhez is, — annak ellenére, hogy az építész minden szabályt gondosan betartott. A kis kupolák magassága megfelel a koronázópárkányának, a lanternáké a tetőgerincnek, a kápolnák teljes, kétablakos tömbje a kereszthajó-főkupola egységének kisebb tétele — mégis ez az egység, bár nem billen, mesterkéltén impozáns.

Szerencsére megvan a palotaterv fényképe is. (5. kép) Ez a tömb is vízszintes sávozású földszintet és félemeletet rendelt volna talapzatul a piano nobile-nak,  $3 + 7 + 5 + 7 + 3$  tengelyekkel, amely fölött a középső tömb dísztermét kivéve egy további félemelet helyezkedett el. A sarkokon törtvonalú sátor tetők, a két nyereg tető között konvex-konkáv körvonalú álkupola-tető magasodik, előtte címeres timpanonnal, rajta két allegorikus, fekvő támaszkodó nőalak szobrával. A timpanonban kartusban címerhely.

Arra, hogy ez a teljesen önállónak látszó palotatömb hogyan csatlakozik a székesegyházhoz, itt nincs utalás. A rekonstrukciót a kapuk teszik lehetővé. A szárnyak közepén másfél szintet átfogó kapukon ugyanis fogatnak kellett elférnie. Két kapu pedig nemcsak szimmetria céljából van, hanem azért, mert a fogat az épület mögött csak úgy fordulhatott, hogy az egyik kapun be, — s a másikon kihajtott. A főlépcső a jobboldali kapu mögött lehetett, mert ide nyílnak az az épületcsont, amely földszinti kaput és ovális, félemeleti ablakot fog össze, s amely így árkád felé nyílt. Ez az árkád (bár emeleti, a piano nobile-hez nyíló ajtaja fent nincs) a székesegyház torony alatti épületcsontjának felel meg. A két csont között átjáró folyosó (árkád) terve hiányzik, — de ez alaprajzilag csak úgy képzelhető, hogy ez a másfélemeletnyi árkád hatalmas (valószínűleg konvex-konkáv, vagy kettős konkáv ívben törő) ívben nagy udvart vett körül a homlokzat előtt, s a konkáv részén nyíló kocsiáthajtó után a továbbfutó árkád a torony alatti oldalbejárókhoz csatlakozott. A palotaszárny a székesegyház tengelyére csak merőlegesen állhatott, azaz pontosabban oldalával a sekrestyéhez egy árkádnilyással kötődhetett. A templomterven látható csatlakozó árkádrész éppen megfelel a palota emeleti és felületi részlettagozásának. A palota földszintjéről, félemeletéről és a főemeletről egyaránt át lehet jutni a székesegyházba. Az egymással rokon módon képzett lábazati rész a templomon és a palotán, aztán a lábazat

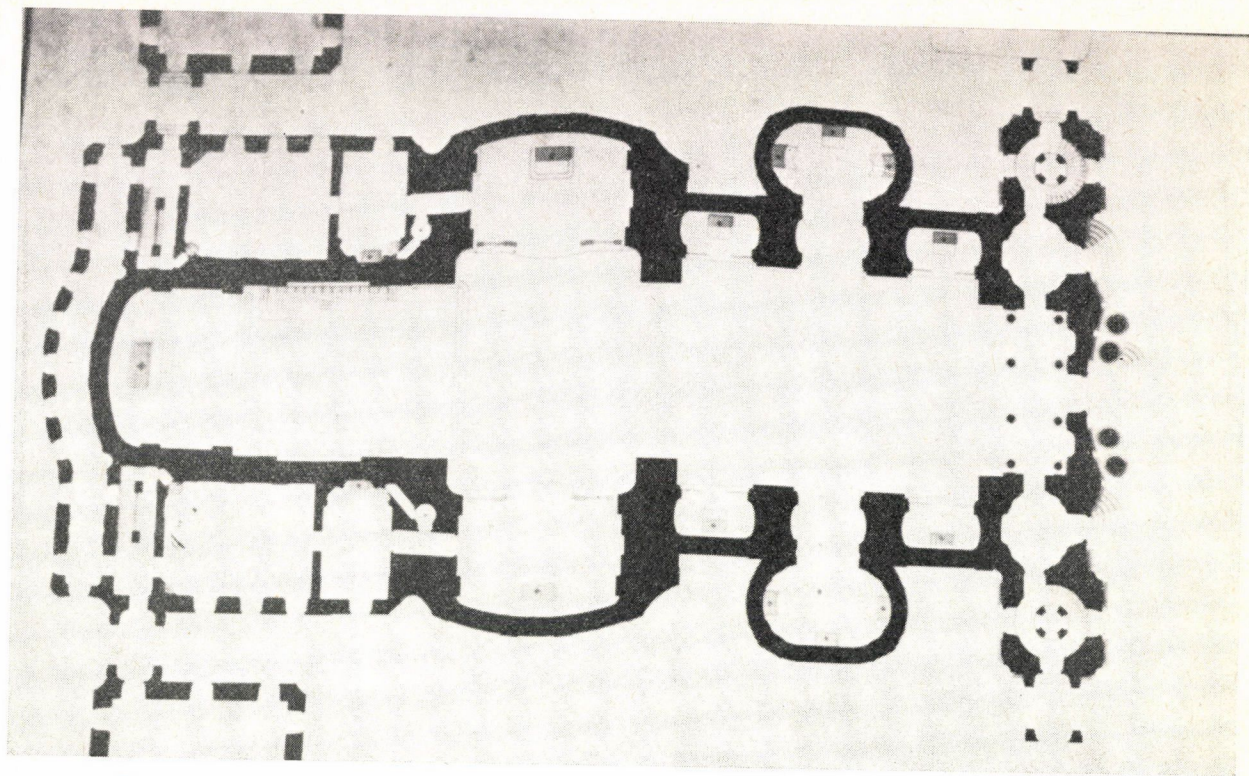
fölötti párkány azonos magassága az udvari épületek tervén hasonlóan folytatódhatott. Az íves alaprajzú árkád mellett a tömb külső oldala felé csatlakozhattak a kocsiszínek, istállók és raktárak — föltehetően azok is másfélszintes magasságban. A palotatervben tehát a komplexum északi szárnyának keleti homlokzatát kell látnunk. Az ismertetett templomalaprajzokon a csatlakozás mikéntje is látható: a két sekrestyétől jobbra illetve balra látszanak a palotaszárnyak. Az itt közölt palotával tükörképesen azonos másik állt volna a székesegyház déli oldalán, az északihoz hasonló udvarral, árkádsorral és szárnyépületekkel együtt. [6]

A Prokopp Gyula által talált és először közölt szemináriumépület metszete arra mutat, hogy a második hillebrandti elképzelés a székesegyház és a rezidencia léptékében és rendszerében építette volna meg a szemináriumot is. A szeminárium és a palota emeletosztása azonos: másfél-másfél szint, lent mindkettő alagsorral, illetve a szeminárium alatti külön mélypincével (utóbbi a rezidencia homlokzati tervéről persze nem derül ki). A rezidencia övpárkánya az épület koronázópárkánya magasságának éppen felén húzódik; — a láthatóan szerényebb homlokzat kiképzésű szemináriumon is ugyanebben a magasságban egyszerű párkány futott volna végig. Hogy a második terv alaprajzilag hova helyezte volna a szemináriumot, nem tudjuk. A meglevő metszetből arra következtethetünk, hogy a szeminárium (és vele a kanonoki házak is) afféle szalagépületként kapott volna formát úgy, ahogyan az 1763-as vázlatrajz ábrázolja azt. [7] Hillebrandt második tervsorozatának főtervét azonban továbbra sem ismerjük. Az azonban kiderül, hogy az építkezést a második tervsorozat alapján kezdték el Barkóczy idején és folytatták, illetve hagyták abba halálakor. A Mathes — II. táblán közölt alaprajz a most bemutatott második tervsorozat székesegyházának szentély felőli körüljáró folyosójának alapfala tündeti föl. [8] Ha pedig a Kühnel-féle későbbi terv az északi kanonoki ház sor négy házának alapfalait egyáltalán felhasználhatta [9], az azt jelenti, hogy a kanonoki házak sorát is a második terv szerint kezdték el megépíteni. Az első terven ez a sor ferdén futott volna — ilyen alapokra nem építhettek volna rá. A második hillebrandti terv tehát egyenes — a későbbivel és a maival egyező módon és vonalban helyezte el a kanonoki házakat. S alighanem velük szemben, külsőben velük azonosan szánta a szemináriumot is: ismét úgy, ahogyan a famodell szándékozta, a rezidencia és a székesegyház lábánál, I, alakban, két-fől.

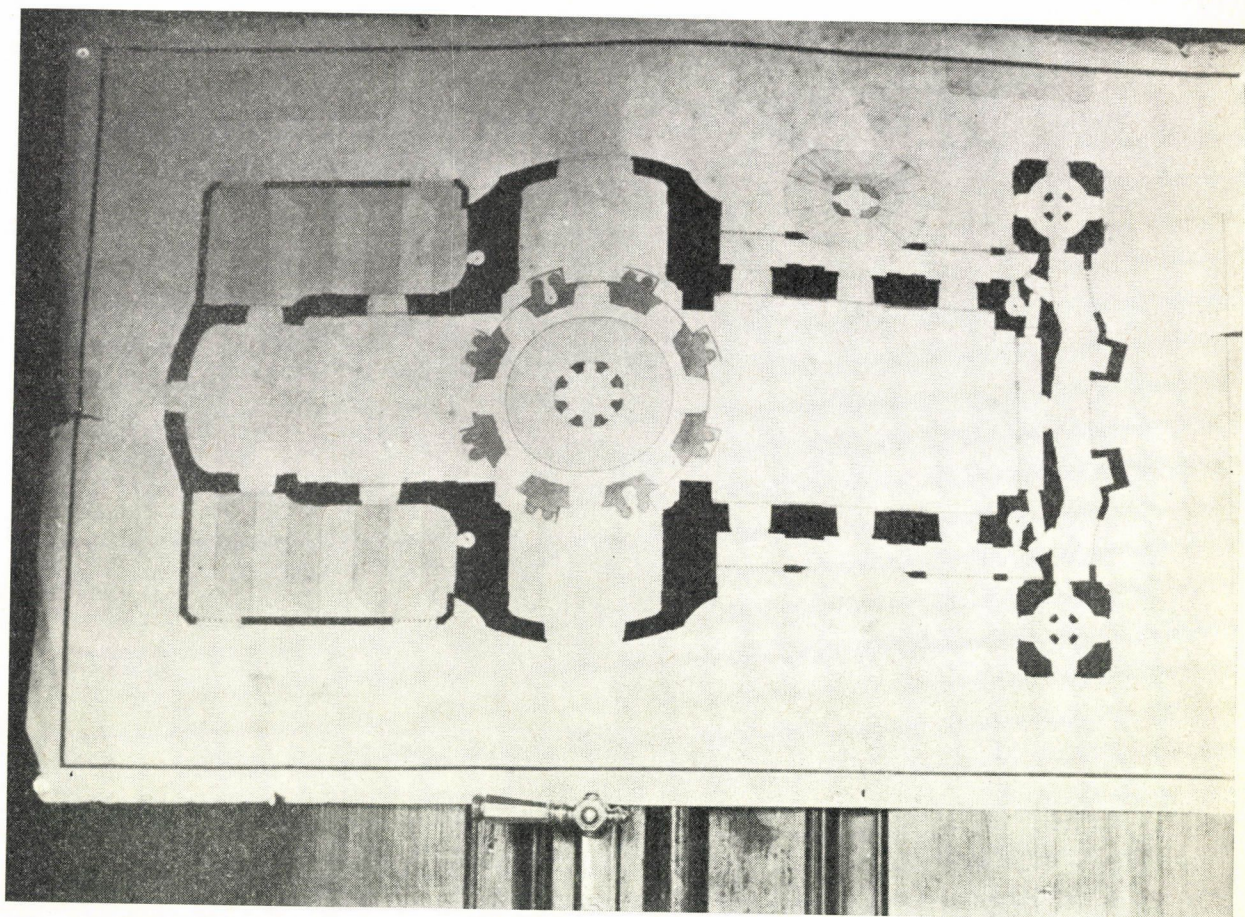
A második hillebrandti terv sokban egyszerűsítette és ésszerűsítette az első. A templombelsőn kívül a palotaszárnyak megközelítése, rendje egyszerűbbnek, és kevésbé költségesnek ígérkezett az új tervek szerint. [10] A Bakócz-kápolnára vonatkozóan egyelőre kérdés, hogyan tartotta volna azt meg az új elképzelés? A kápolnát a régi helyén csak akkor tarthatta volna, ha a jóval alacsonyabbra szállított talajszinten ugyanazon a helyen újraépítik, (amit az első terv is föltételezni látszik, hiszen a kápolna akkori szintje és a székesegyházé ölelkel különbsztek egymástól). Valószínű továbbá, hogy az első terv csak a templomra, a rezidenciára és a szemináriumra tartalmazott részletesen megrajzolt elképzelést, — a kanonoki házakra aligha, mert Hartmann másolatán az utóbbiakat csak elnagyoltan, foltszerűen helyükre festve, de nem falaikkal megrajzoltan látjuk. [11] A második tervsorozatban a szemináriumon kívül azonban a kanonoki házak tervei is meglehettek, hiszen ezek nélkül aligha tudtak volna kilenc házat a meglevő alapokon továbbépíteni a 19. században.

Tizenkét évvel ezelőtt a famodellről úgy írtam, mint amelynek meg kellett előznie Hillebrandt terveit. Az itt közöltek eléggé bizonyítják, hogy a famodell nem Hillebrandt második terve, és nem is annak nyomán készült. Mivel az építkezést a második tervsorozat alapján végezték, aztán szakították meg, újabb, ettől eltérő terv készítését a 19. századig semmi sem indokolta. A famodell tehát — bár Prokopp Gyula éppen benne látta a második tervet — csakis korábbi lehet Hillebrandt végleges, második tervénél. 1763 tavasza és kora ősze lehetne a famodell



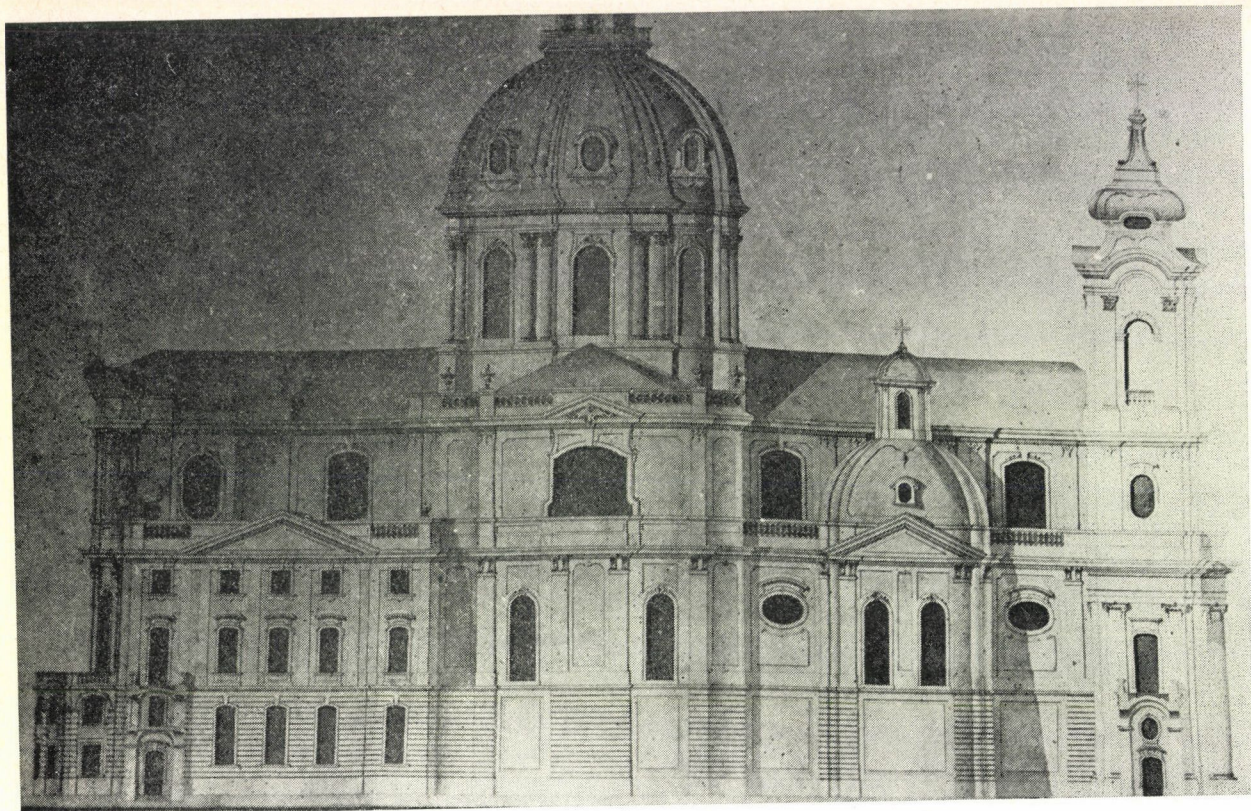


2. F. A. Hillebrandt: Az esztergomi székesegyház földszinti alaprajza (a második tervsorozatból), 1764

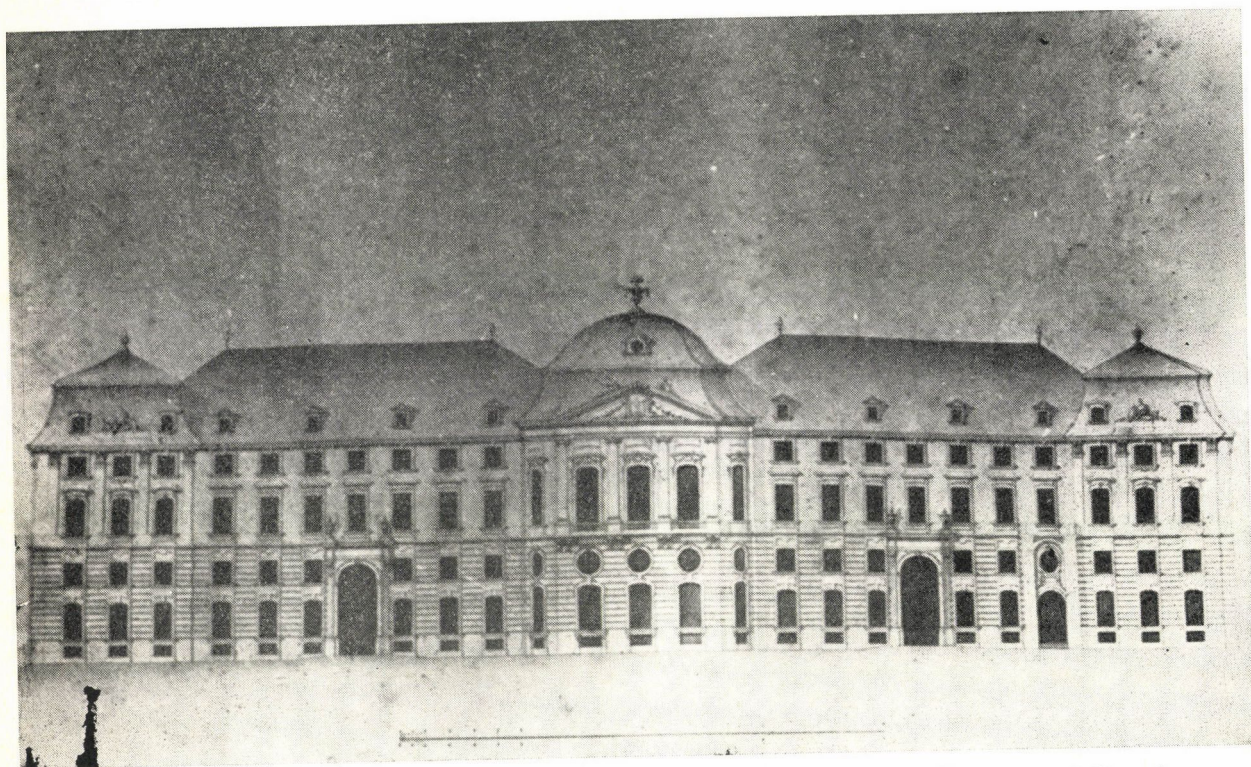


3. F. A. Hillebrandt: Az esztergomi székesegyház övpárkány fölötti metszet-alaprajza (a második tervsorozatból) 1764





4. F. A. Hillebrandt: Az esztergomi székesegyház déli oldalnézete (a második tervsorozatból), 1764



5. F. A. Hillebrandt: A rezidencia északi szárnyának keleti homlokzata (a második tervsorozatból), 1764



készítési ideje, amikor Barkóczy számára lehetővé vált, hogy úgy mond „szabadon építem fel az épületeket, amelyeknek építését tervezem, úgy, amint azoknak egymáshoz való kapcsolata és céljuknak megfelelő kényelmes használhatósága megkívánja”. 1763. március 11-én, amikor ezt írja, Barkóczy már tudja, hogy éppen az előző nap, 10-én Hillebrandtól megkapott (első) generális terve máris érvényét veszítette, hiszen maga Hillebrandt közölte vele az átadáskor, hogy a várhegy beépítésének korlátozásai ezután megszűntnek tekinthetők, — holott az ő éppen átadott terveinek alapvetően kellett a korlátozásokat szem előtt tartania. A hillebrandti első tervek után a „szabadon” tervezés lehetősége arra is utalhat, hogy a kényszer egy jobb gondolatot nem engedett érvényesíteni. Az érsek az állandó tervezés állapotában lehetett. Ezután — tehát Hillebrandt első kész tervének ismeretében — veheti papírra az érsek utasítászerű elképzelését az egész komplexumról, amelyet először Balogh Jolán közölt, majd Prokopp Gyula méltatott a famodellel kapcsolatban. Ez a rajz dilettáns kézre vall, de utasítászerű. [12] A famodell ennek az elképzelésnek — építész által történt — megformálása. Ha későbbi a rajznál, akkor készülhetett a végleges terv előkészítő segédleteként (és ekkor sem Hillebrandttól való), de még annak a lehetőség is felmerülhet, hogy korábbi a rajznál, s Barkóczy, a feltehető rajzoló és utasító már a famodell ismeretében adta meg a végleges tervhez elképzelését — nyilván Hillebrandtnak. Azt a korábbi következtetésemet, hogy a famodell részletes tervre támaszkodik, ma bizonytalannak tekinthetem, s azt is, hogy valóban megelőzi-e az első tervet is. Azt hiszem, egyelőre ez is kérdés marad. Most csak az bizonyított, hogy a komplexum tervezésében a hillebrandti első terv, (1763. március 10.) az újakat előkészítő vázlat és a famodell s csak ezután a második terv követik egymást. De mind a négy elképzelésnek közös jellemzője a „navis ecclesiae” képzet: Hillebrandt első tervének is az, csak ebben még az elképzelés igazi

megvalósítását a vár erősítései megakadályozták. A kánoki házak és a szeminárium alkotta hajótest kényszerű ferdeségbe szorult még, mert a terepet nem lehet még igazán szabadon átrendezni. [13] A különleges ikonológiai gondolatot ezért Hillebrandt első terve csak felemásan valósítja meg, — de a hajó-alaprajz követelménye már akkor megvolt. Az idea már akkor Barkóczy fejében foroghat, amikor a tervezéshez egyáltalán hozzáfog. Az ötletet a primás ugyanis Rómából hozhatja, ahol állt a későbbi esztergomi tervekhez valami hasonló megépítetten, amit a Collegium Germanicum tanítványa biztosan ismer. A S. Pancrazio kapu kívül a 17. század harmadik, negyedében épült az „Il vascello”, Elpidio Benedetti apát villája. Inspirátorai a Piazza di Spagnán — a Barcaccia és a mögötte és fölötte emelkedő Trinita dei Monti két tornya voltak. A tornyok a villán úgy helyezték el, hogy az árbocokra emlékeztessenek, s a kerítésfalak külsején az építész még álhullámokat is ábrázolt. Az építető Mazarin római ágense, villája később a Nevers-i hercege, később is francia tulajdonban van, sőt 1849-ben is a franciáknak köszönhető, hogy elpusztul — mert ők lövik szét. A villát egy egykorú kiadvány ismertette 1677-ben, amelynek bővített kiadása 1694-ben jelent meg. [14] A vascello gondolat egy másik érvényesítése a Róma melletti Giral-di-villa, ugyanebből az időből, amely viszont hadihajó formában készült. Építész mindkettőnek Basilio Brizzi, illetve testvére Plautilla Brizzi építőművész, festő és apáca, aki Benedetti apátnak a S. Luigi dei Francesiben, Rómában kápolnát s oltárt is épít, sőt oltárképet is fest. [15] A különös egyházi retorikai fordulatok barokk építészeti realizálását a későbbi magyar primás e korábbi papi műkedvelő körben láthatta, s Esztergomban egyházfeljedelmi építőprogramot csinált belőle. A tervek — még a későbbiek is, — az ő költői és politikai töltésű gondolatának variációi.

Mojzer Miklós

## JEGYZETEK

1 Canevale esztergomi rezidencia-terve. Építés-Építésztudomány V. 1973, 489–496.

2 Prokopp Gy.: Barkóczy Ferenc érsek esztergomi építkezése. Művészettörténeti Értesítő XXVI. 1977, 261–269

3 A második tervsorozat kupolametszete szerint az altemplom elrendezését a második terv se változtatta meg lényegesen, legfeljebb a két kívülről csatlakozó oldalkápolna alapjaival és a szűkebbre szorított oldalkápolnák alapját módosíthatta.

4 Kelényi György: Franz Anton Hillebrandt, Művészettörténeti Füzetek, 10. Budapest 1976, 35–37

5 Az előző terv kupola-alaprajza kevésbé gondosan rajzolt volt, mint a terv többi része. Sietség miatt?

6 A második terv palotaszármáyai szélesebbek, mint az első terv megfelelő épületei, ti. tömbjük vsz. közelebb került volna a székesegyházhoz, mint az ahogyan az első terven látható. A közölt palotahomlokzat mélysége azonban aligha lehetett csak 3 (bár széles) tengelyű, mint ahogyan az a székesegyház alaprajzán látszik — talán a középső- és sarokrizalitok közötti tömbök léptek még hátrább, a bástyafal felé.

7 A rajzot Balogh Jolán: La capella Bakócz di Esztergom, Acta Historiae Artium III. 1956, 25 és 189, valamint Az esztergomi Bakócz kápolna, Budapest 1955, 18. ábra, és Prokopp id. cikke is közölte. Az építészeti, egyáltalán a rajzban járatlanság különös ellentétben áll a vázlat kemény határozottságával és a gondos feliratozással. Ahogyan pl. a rezidenciát a templom mellé helyezte, vagy a szentélyen kívüli összekötő folyosót a meg nem rajzolt másik szárny felé — az bizony építészeti nonsens. Mégis a rajz és megjelölések együtt árulják el, hogy ez az építész előtt készült vagy vele közölt utasítás arra vonatkozóan, hogy mi hol legyen (az erősítmények miatt már nem kényszerű elhelyezésben):

- a) Sacellum Barkóczianum quod nunc ex antiquo templo punctis signato restat in sacello
- b) inventus et sepulchrum Card. Zéchi in
- c) vero ad portam speciosam Ar. Ep. Vitézi Templum novum
- d) lit. d. notatum est cuius Sanctuarium
- e)
- f) sacristae
- g) duo sacella lateralia
- h) Archi Ep. Residentia, ex qua per ambitum

i) ad aliam similem qua erit ex alia parte ubi templum antiquum ibitur in

k) erit hortulus cum camera obscura

l) progressus ad Residentiam

m) porta arcis antiqua

A) notat Archicapit. Citten . . . (i. e. Civitatense)

1. ingressus ex ArchiCap. Citte ad templum et Archi Episcopium

2. portae infra terram perruptae qua via aperitur ex Regia ad S. Georgium et pontoremum

3. via qua intrabitur ad Archicapit. Civitatem

4. et 5. Tractus continuus aedificiorum Canonicorum et Seminariorum

6. Fons saliens

7. Porta ad hortum Archiepiscopium nro. 8.

Fentieken kívül jelölve a S. Georgius, S. Thomas, Civitas Regia és Aquatica városrész, valamint a Danubius folyó. (A rajz szerint a kánoki házak és a szeminárium egymás tükörképes megfelelőiként egymással szemben épültek volna föl.) Ez a alap alighanem a legtanulságosabb magyar barokk megrendelői vázlat vagy utasítás, amit eddig ismerünk.

8 Prokopp, id. cikk 267

9 Uo. 267–268

10 Az első terv kétszer, lépcsőházakkal felépítendő koeciáthajtói elmaradhattak, valamint az első terv erőszakolt ámbitusai („ambulacra”) s a nehéz megközelítések.

11 A kánoki házak építési költségei különben is a káptalant terheltek. 1. Prokopp, id. cikk 267

12 Id. a 7. jegyzet

13 Hillebrandt első tervének kényszerűsége a vári kötöttségek és a bárka idea közötti kompromisszum eredménye. Az elképzelés ebben a formában meglehetősen erőszakolt — főleg a szeminárium és a kánoki házak esetében. — Ami az első terv székesegyházát illeti, az belülről Pietro da Cortona: S. Martino ad Arcum Septimi, azaz Szt. Lukács Evangélista templomának (1634–35) oszlop- és ablakrendjét mondhatná elődjének, ld. P. Portoghesi: Roma barocca, Storia di una civitta architettonica, Roma 1966, 226–228

14 Vö. L. Salerno: Piazza di Spagna. Roma 1967, 68/7. Megjegyzendő: a villát vagy publikációi valamelyikét Canevale is ismerhette.

15 Thieme-Becker Lexikon, II.



Die Barockpläne des Gebäudekomplexes der Esztergomer (~ Graner) Kathedrale, der Primatenresidenz, des Seminars und der Stiftsherrenhäuser sind — von einigen Blättern abgesehen — während des zweiten Weltkrieges zugrunde gegangen. Den Grundriß des Hauptentwurfes von Hillebrandt kennen wir nur aus zeitgenössischen Abbildern.

Diese Anlage berücksichtigte noch die Esztergomer (~ Graner) Festungen, und den Forschungen von Gyula Prokopp nach übergab sie Hillebrandt am 10. März 1763 seinem Auftraggeber, dem Erzbischof-Primas, Ferenc (~ Franz) Barkóczy (†1765). Da aber die Verpflichtung der Bewahrung der Festungen noch in demselben Jahr eingestellt worden war, verfertigte Hillebrandt 1764 neue Entwürfe. Aus dieser zweiten Planserie publizieren wir einige Blätter auf Grund des Vorkriegszeitphotos von Géza Entz. Diese Blätter ermöglichen die Rekonstruktion des Verlaufs der Planungsarbeiten.

Eine Skizze aus 1763, die dem Primas Barkóczy zugeschrieben werden kann, und ein sich erhaltenes Holzmuster — dessen Vorbild eine unbekannte, vermutlich zugrunde gegangene, aller Wahrscheinlichkeit nach von Isidore Canevale verfertigte Zeichnung sollte gewesen werden — sind vorangehend im Vergleich zu Hillebrandts zweitem Entwurf. Wie all die späteren Anlangen Hil-

lebrandts, wird auch seine erste schon durch den schiff-förmigen Grundriß charakterisiert.

Die Konzeption der „navis ecclesiae“ soll vom Primas selbst entstammen, der diesen alten ikonographischen Gedanken in Barockgebäudeform erweckte. Barkóczy sollte die Inspiration zur Erneuerung des alten Gedanken aus Rom mitgebracht haben. Im 17. Jahrhundert sind nämlich außer dem S. Pancrazio — Tor die Villa des Abts Benedetti, der „Il vascello“, und eine andere kriegsschiff-förmige Villa neben Rom erbaut worden. Sie sollten als Vorbilder gedient haben — wenigstens was den Gedanken betrifft — zum ungarischen Primatenresidenz. Die Esztergomer (~ Graner) Entwürfe werden dann im 19. Jahrhundert schon im klassizistischen Stil — auch wenn unvollständig — aber noch immer im Geiste des Schiffgrundrisses des „navis ecclesiae“ — Gedanken verwirklicht.

Der Esztergomer (~ Graner) Residenzplan ist Hillebrandts größter Kirchenentwurf, und er wäre auch sein bedeutendster kirchlicher Auftrag gewesen, wenn fertiggebaut werden könnte. Die Bauarbeiten wurden aber wegen des Erzbischofs Todes unterbrochen. Vor allem den zweiten Plan — die römischen Vorbilder vorangehend — charakterisieren bestimmte Wirkungen des Fischers von Erlach und Hillebrandts, aber vor allem der starke, rationalisierende Geist ist daran auffällig.



## MAGYARORSZÁG ELSŐ PANOPTIKONJA: A BUDAPEST-ÓBUDAI SELYEMGOMBOLYÍTÓ-MANUFAKTÚRA

A Budát Szentendrével összekötő út mentén az egykori Szentedrei út (ma Budapest, III. kerület Harrer Pál utca 26.) és az óbudai Miklós tér sarkán furcsa kis épület áll. Telkét keletről U alakú földszintes épület-szárny határolja, mely tömör kerítésben folytatódik, elrejtve a járókelők szeme elől Budapest műemlékeinek egyik ékességét, az egykori selyemgombolyító manufaktúrát. Több éve tartó restaurálási munka után 1985 májusában új funkcióval (Kulturális Szolgáltató Központ) megnyílt a helyreállított épület. Ez az esemény — nekünk magyaroknak, de talán a határokon túli építészettörténet számára is — többet jelent egy műemlék rehabilitációjánál. A legfrissebb kutatások szerint ugyanis — melyet alább tárunk az olvasó elé — az 1784–1786 között megvalósult manufaktúra felépítése alapján a panoptikon épülettípus képviselője, s mint ilyen talán az egyetlen ma is álló emléke e felvilágosodás kori jelenségeknek.

### *Leírása*

Kelet-nyugat irányban félkörökkel lezárt téglány alaprajzú, hasonló formájú belső udvaros, egyemeletes, klasszicizáló-későbarokk architektúrájú üzemépület.

A manufaktúra 24 tengelyes külső- és 16 tengelyes udvari homlokzatát hangsúlyos lábazon álló, mindkét szintet átfogó falsávok tagolják, melyek a koronázó párkány alatti architrávba torkollnak. Közöttük a két szintet elválasztó öv- és az I. emeleti ablakok könyöklőpárkánya szaggatottan jelentkeznek.

A keleti, rövidebb homlokzatot a főtengelyben timpanonnal lezárt avant-corp hangsúlyozza, melyhez szimmetrikusan két negyedköríves lépcsőkar csatlakozik. Közöttük helyezkedik el a földszinti bejárat, melyet táblázatos szemöldök díszít. Egykor valamennyi földszinti nyílás ajtó volt, melyek között minden pillérnél egy-egy gombolyító katlan állt. Mind a földszint, mind az emelet egyetlen összefüggő tér volt. Az emeletre csak a külső lépcsőn keresztül lehetett feljutni. Az udvari homlokzat I. emeletén húzódó függőfolyosó 1838 után épült, mikor az épületben lakásokat alakítottak ki.

### *Építéstörténete*

A Kínából eredő selyemhernyótenyésztés a Habsburg Birodalomban először a törököktől visszafoglalt területeken terjedt el, főleg a Bánságban és az egykori Baranya vármegyében.[1]

Mária Terézia és II. József arra törekedett, hogy Magyarországon főleg a selyemhernyó-tenyésztés, illetve a nyersanyag-előkészítés fejlődjön fel, hogy Bécsben aztán lehetővé váljék az olcsó selyem előállítása. Ehhez azonban gombolyítók és fonodák felállítására volt szükség.

A termelés fellendítése érdekében, a monarchia felvilágosztatásában fáradhatatlan II. József, trónra lépése után több új deglomeratórium és egy új filatórium építését tervezte Magyarországon. A felvilágosult uralkodó Európa fejlett országaiban szerzett személyes tapasztala-

itait, főleg a gazdaság fellendítését, a szervezés hatékonyságát elősegítő racionális újításokat igyekezett mielőbb megvalósítani birodalmában. Magyarországon először Fachini Pál, feltehetően olasz származású bécsi kereskedő vállalkozásában és Lander Lőrinc (meghalt 1782-ben), kamarai másodépítész tervei szerint 1781/82-ben fel is építtette a hatszintes új filatórium épületét, mely a maga korában technikai csodának számított.[2]

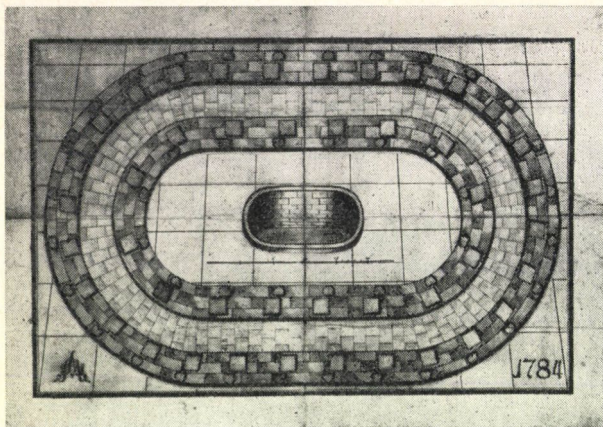
Ez az épület egykor szintén Óbudán állt, helyét ma a Filatóri-gát HÉV megálló neve őrzi. Jelentősége a nagyipari selyemfonás bravúros műszaki megoldásában rejlett. Az ötemeletes épület minden szintjét egyetlen összefüggő tér képezte. Az öt alsó szintet három függőleges, mintegy 15 m magas tengely törte át, amelyre a fonóorsókat tartalmazó vízszintes kerekeket szerelték. A középső függőleges tengelyt alulcsapó vízikerek hajtották a pincében. Ennek forgó mozgását a két szélső tengely a negyedik emeletre szerelt áttétellel vette át. A tengelyekhez szintenként két, vízszintes korongra helyezett orsórsó csatlakozott, 1080 pergő orsóval. A berendezés működését egykorú olasz nyelvű leírás őrzi. Elismeréssel adózhatunk ennek, a maga korában lélekzet-elárlító műszaki teljesítménynek és Lander Lőrinc kamarai másodépítésznek is, aki hozzá olyan ötemeletes épületet tervezett, amelynek öt alsó szintjén alig volt merevítő födém.

A filatórium nyersanyagellátásának biztosítását szem előtt tartva, az uralkodó már 1781-ben meghívta Trevisóból az akkor 66 éves selyemgombolyító szakembert, Mazzocato Ágostont. Mazzocato feleségével és két fiával 1781. október 1-én meg is érkezett Bécsbe, hogy tudásával II. József rendelkezésére álljon. Selyemgombolyítási és munkaszervezési módszerével elnyerhette az uralkodó bizalmát, aki 1784. november 17-én 1500 Ft fizetéssel alkalmazta a mestert, hogy Magyarország és társországai területén saját gombolyítási eljárását betanítsa. Az uralkodó parancsára Óbudán Mazzocatonak és családjának megfelelő lakást bocsátottak a rendelkezésére, ahol kellő számú gyakornok oktatását is elvégezhette. Ez az épület az az U alakú földszintes rész, amely az 1785/86-ban felépült ovális manufaktúra telkét kelet felől határolja. Ebben akkor már működött egy gombolyító manufaktúra Poppin József vezetésével.[3]

Mazzocato 1785. május 18-án érkezett Óbudára, de 1784-ben már elkészítette a régi mellett felállítandó új deglomeratórium alaprajzi felépítésének vázlatát, amelyhez a szomszédos ház telkét is megvették.[4] E vázlat alapján kellett Tallherr József kamarai másodépítésznek,[5] Lander Lőrinc utódjának, a kiviteli terveket elkészítenie. A jó szerencse folytán mind Mazzocato vázlatai, mind Tallherr tervei fennmaradtak.[6]

Mazzocato, vázolatain csak az újonnan építendő manufaktúrát ábrázolja. Az alaprajz (1. kép) bal alsó sarkában Mazzocato monogramja, a jobb alsó sarokban pedig az 1784-es évszám szerepel. Az épület oválisra emlékeztető, belső udvaros felépítésű, az udvar közepén kúttal. A külső kerület mentén huszonnyolc, a belső tizenhat munkaállást (pillért) helyezett el úgy, hogy azok az udvaron körbe-sétáló felügyelő által jól beláthatóak legyenek. A pillérek közé szabad nyílásokat tervezett, nemcsak a





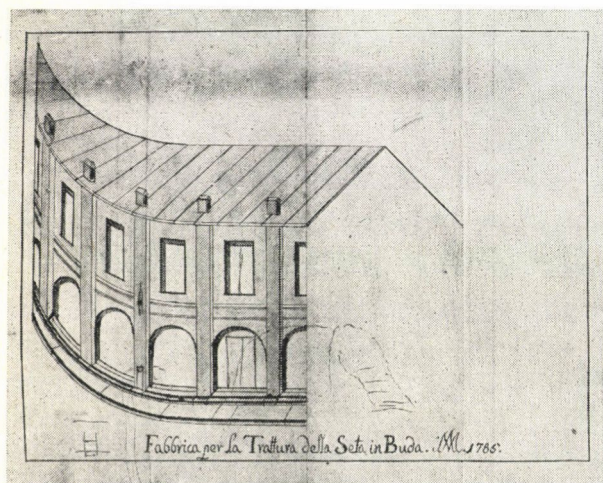
1. Mazzocato alaprajzi vázlata, 1784. OL, C. 63. 1785/86. F. 16. B. P. 31–32. fol. 6.

beláthatóság elősegítésére, de a gőzös, meleg technológia elviselhetőbbé tétele miatt is (2. kép) Mazzocatónak az épület felépítését ábrázoló távlati rajza az 1785-ös évszámot viseli.

Az egyébként bőséges levéltári anyagból, mely a tervek mellett ránk maradt, nem derül ki, hogy Mazzocato és Tallherr személyesen találkoztak-e egymással, és Mazzocato felhívta-e Tallherr figyelmét az alaprajzi felépítés lényegére, a beláthatóság fontosságára.

Feltehetően erre nem került sor, hiszen, mint említettük Mazzocato alaprajza 1784-ben készült, ő maga pedig csak 1785. május 18-án érkezett Óbudára. Tallherr viszont 1785. január 13-án szignálta kivitelei terveit. (3. kép) Valószínű tehát, hogy az alaprajzi vázlatot Tallherr bővebb magyarázat nélkül kapta kézhez Bécsből, hogy azt vegye alapul azt új épület tervezésekor.

Tallherr nem láthatta be, miért kellene neki olyan „rendszeretlenül” kiosztania az épület nyílásait, ahogyan az Mazzocato vázlatán látható. Akadémiai képzése a kiteljesedő helyi barokk idején történt, s így nem meglepő, ha a szimmetriát fontosabbnak tartotta egy épület tervezésekor, mint holmi — számára ismeretlen — munkaszervezési szempontot, ha hallott is a panoptikonról. Nagyon valószínű azonban, hogy addig Magyarországon senki sem tudott a centrális felépítésű üzemek, kórházak, árvaházak, dologházak és börtönök felügyeletének előnyeiről, hiszen az épülettípus első elméleti szakembere, Jeremy

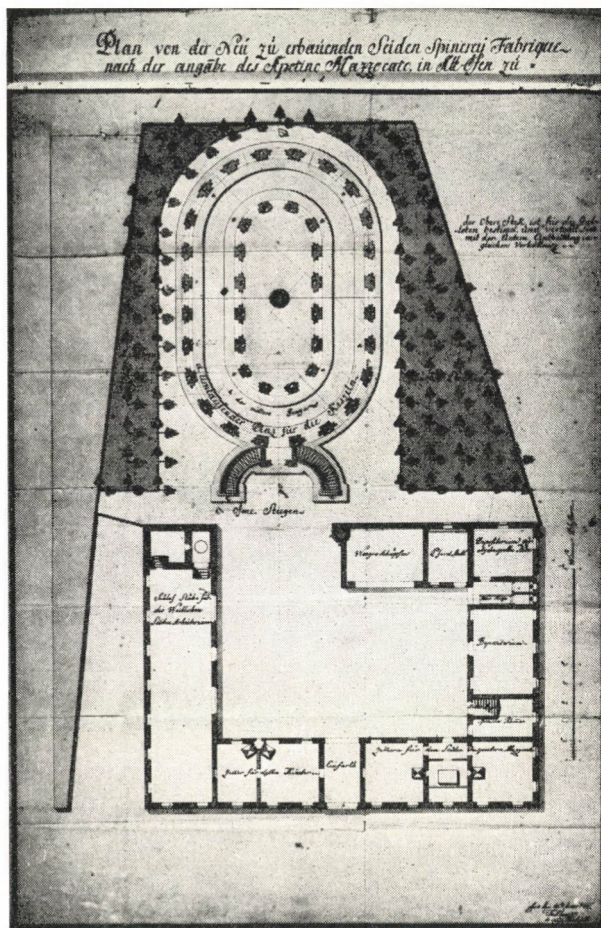


2. Mazzocato perspektivikus vázlata, 1785. OL, C. 63. 1785/86. F. 16. B. P. 31–32. fol. 8.

Bentham is csak 1791-ben publikálta erre vonatkozó nézeteit és terveit. [7]

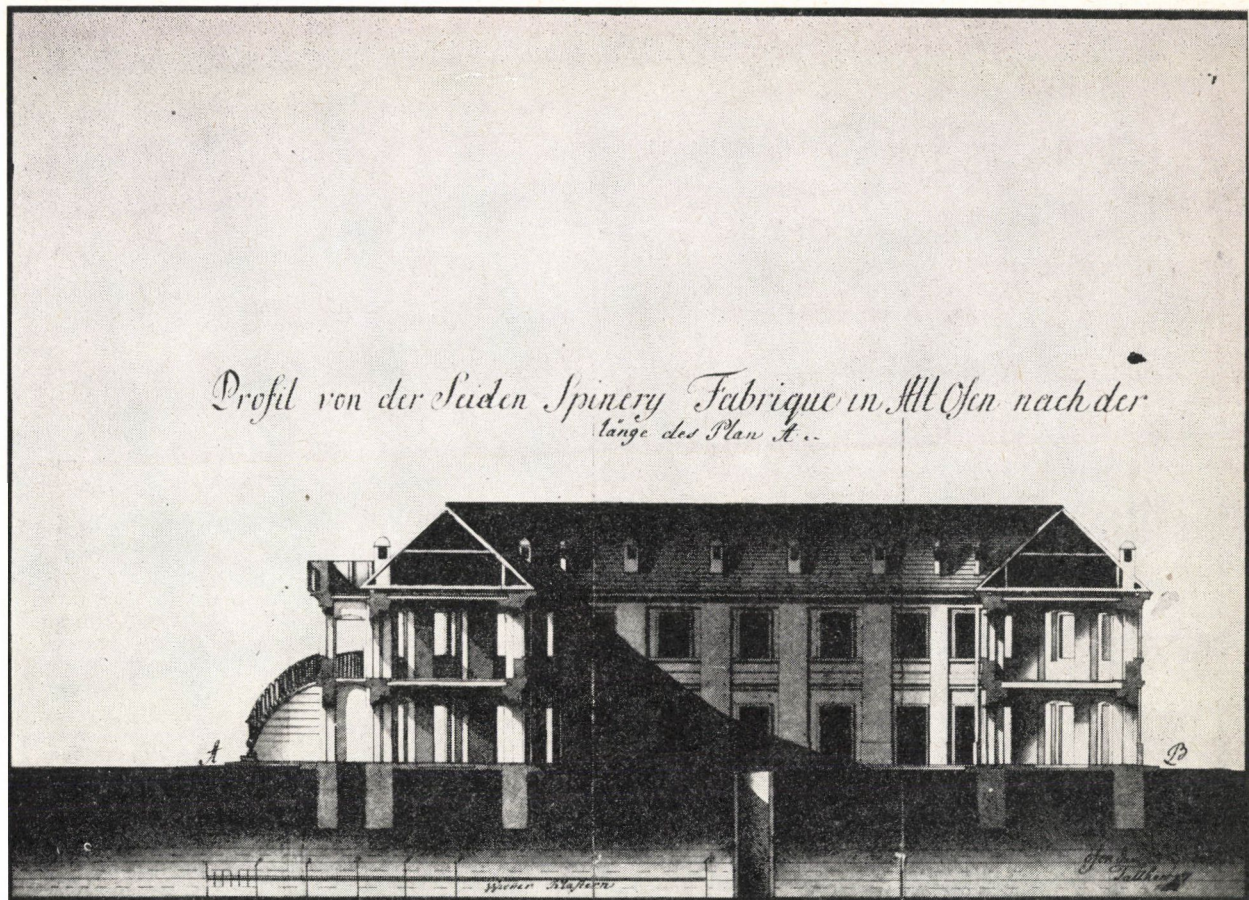
1783-ban ugyan Canevale — szintén II. József utasítására — felépítette Bécsben a kör alaprajzú úgynevezett Narrenturmot. Nem tudjuk azonban, hogy Tallherr ismerte-e a bécsi kórházat, még kevésbé mondható el róla, hogy felismerte volna az épülettípus lényegét. Az óbudai selyemgombolyító manufaktúra esetében is sokat fáradt a szimmetria érvényre juttatásán. Az új részt az adott körülmények között, az U alakú földszintes meglevő épület szárjai közé, a középtengelybe helyezte el. Magát az épületet is két szimmetria tengelyre konstruálta, részben tönkretéve ezzel Mazzocato új munkaszervezési, illetve oktatási módszerének lényegét. A szimmetria érvényre juttatása miatt ugyanis a középső, egyenes szakaszon a külső és belső kerület mentén levő pillérek takarták egymást az udvar bizonyos pontjairól.

Mazzocato nem is örült ennek, de mire tiltakozását kifejezésre juttatta, az épület elkészült. Az alapozáshoz még 1785 tavaszán hozzákezdtek, s 1786. február 3-án Tallherr már a befejezést jelentette a helytartótanácsnak. E jelentésben egyidejűleg Tallherr az épület pártatlan ellenőrzését is kéri, [8] éppen a Mazzocatóval támadt nézeteltérés miatt. Négy nap múlva a kamara értesítette a Bécsben tartózkodó Mazzocatót, hogy azonnal jöjjön Óbudára a selyemgombolyító tervbeli eltérései miatt. [9] A kamara bizottságot küldött ki Mazzocato panaszának felülvizsgálatára. Hepe Szaniszlónak, a kamarai építési és vízügyi igazgatónak 1786. február 25-én kelt véleményezéséből [10] megtudjuk, hogy megvizsgálta az épület és tervek közötti egyezést, és — néhány jelentéktelennek minősített részlettől eltekintve — úgy találta, hogy Tallherr a kivitelezésnél a jóváhagyott megoldástól nem tért



3. Tallherr József kivitelei terve: alaprajz, 1785. OL, C. 63. 1785/86. F. 16. B. P. 31–32. fol. 1.





4. Tallherr József kiviteli terve: metszet, 1785. OL, C. 63. 1785/86. F. 16. B. P. 31—32. fol. 7.

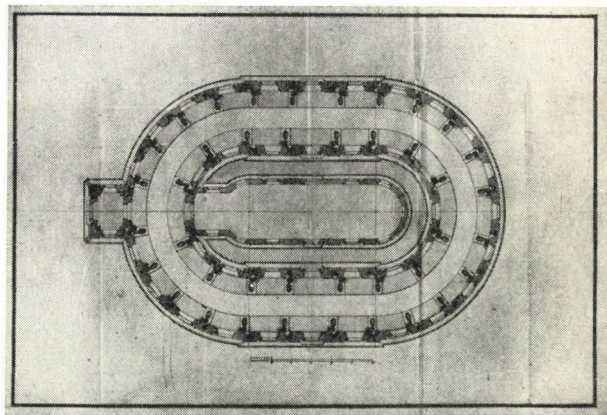
el. Hasonló jelentést tett 1786. február 26-án Podmaniczky József, a helyszíni szemlére kiküldött bizottság másik tagja is.[11]

Ebben Podmaniczky azt írta, hogy Heppe és ő nemcsak a kiviteli tervet hasonlította össze az épülettel, hanem „auch der von dem Spinnmeister Mazzocato zuerst vorgelegte Riss damit zu vergleichen”, azaz Mazzocato vázlatával is összehasonlították azt. Az eredmény: „... so hat man befunden, dass das angeführte Gebäude nicht nur gänzlich mit dem von allerhöchsten Orten vorgeschriebenem Risse übereinstimmend erbaut, sondern auf nachmaliges Verlangen des Spinnmeisters selbst der untere Stock, so gar etwas genauer als es der vorgelegte Plan erheischte, gemacht worden ist.”

Nos, ami az épület és a kiviteli terv egyezését illeti, abban a bizottság állítása valós. Ez akár a mai állapotról is leolvasható. Az viszont, hogy Mazzocato vázlata és a felépült gombolyító pillérkiosztása nem azonos, az a két alaprajz (Tallherré és a Mazzocatoé) összehasonlításával könnyen belátható. Egyébként is, ha egyszer a két rajz különbözik, a felépült ház nem egyezhet egyidejűleg mind a kettővel. A tény, hogy a különbözőség szerepe Heppe és Podmaniczky számára éppoly észrevétlen maradt, mint Tallherr részéről, a pillérkiosztás „pontosításának” kihatásai, csak azt bizonyítja, hogy a felépítés lényegét egyikük sem ismerte fel. A Tallherr-féle változtatás pedig nagyobb jelentőségű annál, amilyenek első pillantásra látszik, hiszen Tallherr tervei — a jozefin évtizedben ugrásszerűen megnövekedett építési feladatok miatt — gyakran típustervekké váltak, több helyen is felépítették őket. II. Józsefnek az ipar fellendítésében, az oktatásban, a szerzetesrendek életében elrendelt utasításai csakis típustervek bevezetésével válhattak realizálhatóvá.

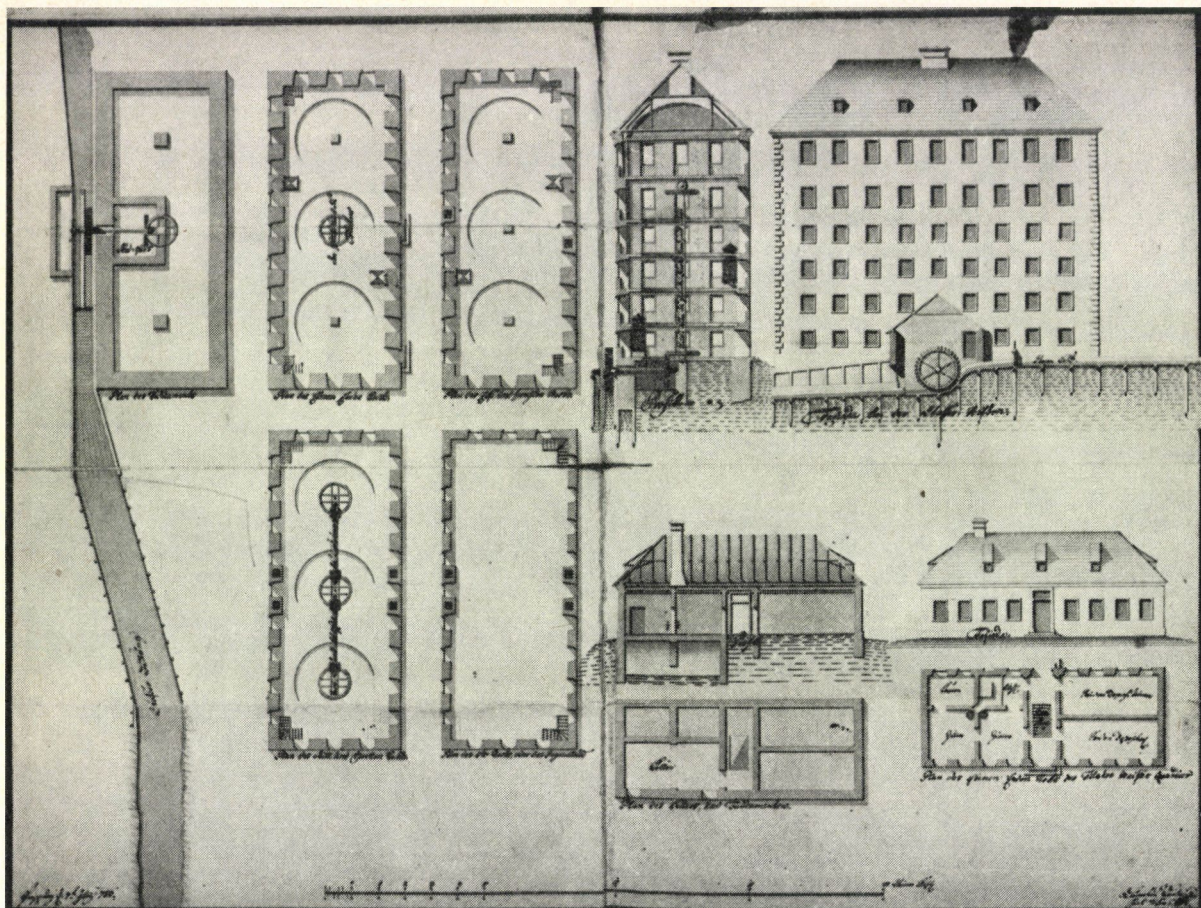
Az óbudai selyemgombolyító mintájára is még 1785-ben Versecen is fel akartak állítani egy majdnem hasonlót. (5. kép) Bár ennek tervei szignálatlanok,[12] nincs okunk kételkedni abban, hogy Tallherr fogalmazta meg, vagy legalábbis az ő útmutatása alapján vetették papírra. Felépítése ugyanis a pillérek számának egyezéséig hasonlít Tallherr óbudai tervéhez. Amiben pedig eltér — a belső udvar beépítésében — az újabb bizonyíték a pannotikon rendszer lényegének elsikkadásáról.

A gombolyítási munka 1786. július 1-én megindult az új épületben. Augusztusban II. József is meglátogatta



5. A verseci selyemgombolyító alaprajza. Sz. n. (1785) OL, C. 63. 1785/86. F. 16. B. P. 9. fol. 14.





6. Az óbudai filatórium terve. Lander Lőrinc, 1780. OL, T. 62. No. 208/1.

a manufaktúrát, és megelégedése jeléül a jól dolgozó árváknak jutalmat osztatott ki.[13]

Az elkövetkezendő évek alatt kisebb javításokat végeztek az épületen, de ezek alapvető változást nem jelentettek annak megjelenésében. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az irodalomban elterjedt nézet, miszerint a manufaktúra alig néhány évig üzemelt, téves. Forrása feltehetően Robert Townson 1793-ban tett magyarországi utazásának leírása.[14] Townson, idegen lévén, összetévesztette a filatóriumot (6. kép) a deglomeratóriummal. A két épület meglehetősen közel áll egymáshoz, és az 1782-ben üzembe helyezett filatórium valóban csak néhány évig üzemelt. A működéséhez szükséges vízerék ugyanis az ingadozó vízmennyiség miatt többet állt, mint működött, amíg Fachini végül csődbe is jutott. Noha 1792-ben az akkor 77 éves Mazzocato javaslatot terjesztett elő a filatórium biztonságos üzemeltetésére, az építési igazgatóság a filatórium áthelyezését szorgalmazta. 1803-ban a 88 éves mester megismételte ajánlatát, majdnem el is nyerte a megbízást, de aztán mégis elejtették a kezdeményezést. Előbb gabonaraktár, majd hadiszertár lett az épületből.[15] Az 1838-as nagy árvíz után a filatórium öt emeletnyi építőanyagát a lakosság széthordta.

Mazzocato 1814-ben bekövetkezett halála után fia, Miklós vette át a selyemgombolyító irányítását, később pedig Roscogni Károly selyemgyáros vezetése alá került 1830-ig.[16]

Az említett nagy árvízkor — ahogyan azt egy fogadalmi kép ábrázolja — a környék lakói az épületbe menekültek[17] (7. kép), ami arra utal, hogy az árvíz nem tett nagy kárt az épületben. Az árvíz után a kincstár mégis árverésre bocsátotta a selyemgombolyítót.[18] Új

tulajdonosa a Dunagőzhajózási Társaság lett, mely lakásokat alakított ki benne. Ekkor épülhetett az udvari homlokzat függőfolyosója is. (8. kép) A II. világháború idején a selyemgombolyítót lebontásra ítélték,[19] de szerencsére erre nem került sor. Így maradt fenn napjainkra. A legutóbbi helyreállítás során, mely 1985-ben fejeződött be, sem vált lehetővé, hogy helyiségekre szabdaltsa belsejét ismét egyetlen összefüggő teremként állítsák vissza. Új funkciója kulturális szolgáltató központ lett. E helyreállítási alkalmából készült 1977-ben a legfrissebb történeti kutatás is.[20]

#### A kutatás eddigi eredményei

Magyarországon az építészettörténet kutatás figyelmé csak az utóbbi években terelődött az ipari archeológia területére, és az épülettípusok története feltárásának hiányosságai miatt, gyakran még mostanában is elmarad az egyes emlékek értékelése az illető épülettípus fejlődésén belül.

1917-ben az óbudai manufaktúrájának még az eredeti rendeltetése sem volt ismeretes. Kismarty-Lechner Jenő, aki Budapest első, nem hivatalos műemlékjegyzékét készítette, templomnak vélte az ováliszerű felépítésű épületet.[21] Azóta, bár az épület szokatlan formája igen sokat foglalkoztatta a művészettörténészeket, teljes értékű méltatása mégsem történt meg, az általa képviselt épülettípusról a magyar szakirodalomban még nem esett szó.

Nézzük, hogyan magyarázták az eddigiekben a kutatók az ováliszerű alaprajz és a felépítés eredetét:





7. Az óbudai selyemgombolyító az 1838-as árvízkor. Fogadalmi kép, reprodukció



8. Az óbudai selyemgombolyító belső udvara 1940 körül

A lényegyet legjobban megközelítő magyarázatot a 3. jegyzetben említett Garády Sándor adta 1939-ben. Kéziratának azóta már elkallódott 12. oldaláról Schoen azt jegyezte fel, hogy a gombolyító munkások ellenőrzése az udvar közepéről történt. Hogy ezt minnek az alapján állította Garády, azt Schoen sajnos nem írta fel. Annyit tudunk még, hogy Garády ismerte Mazzocato és Tallherr terveit és ennek alapján arra a kézenfekvő megállapításra jutott, hogy az alaprajzi forma Mazzocatótól ered. Ennyiből sajnos még nem állapítható meg, hogy Garády tisztában volt-e a panoptikon rendszer lényegével, és felfedezte-e a Mazzocato-féle rajzon a felépítés és a munkaszervezés közötti szoros kapcsolatot, vagy pedig a két tény, egymástól függetlenül kezelte.

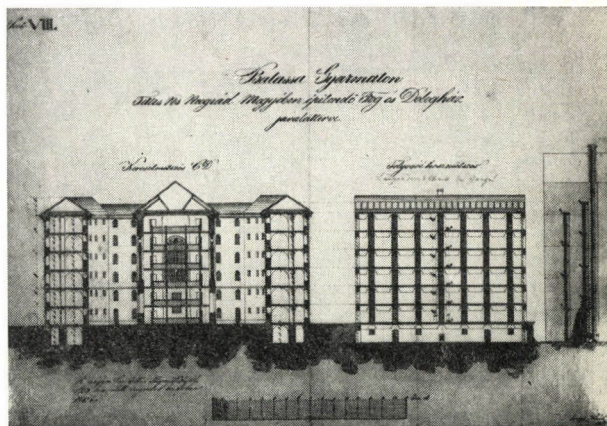
Schoen nem fűzött kommentárt Garády gondolataihoz.

Nagy Lajos 1942-ben megjelent művében [22] az épület formáját másképpen magyarázta. Ő úgy vélte, hogy a selyemgombolyító helyén állt a római légiós tábor északi kapuja, a porta principalis sinistra. Véleménye szerint az épületet lezáró két félkör a kapu két tornyának maradványára épülhetett, melyek közt húzódnak a bejárat. Nagy Lajos elméletét az azóta végzett ásatások nem igazolták, de egyszerű szerkesztéssel is belátható a tarthatatlansága. A két félkört teljes körre kiegészítve ugyanis középen nem maradna hely a bejárásra, mert a körök egymásba metszenek.

Kuthy Sándor 1958-ban levéltári adatokkal is rávilágított Nagy Lajos elméletének buktatóira. [23] Az épület kivitelezése közben ugyanis kiderült, hogy az alapokat a tervezettnél mélyebbre kellett ásni, ami költségtöbbletet eredményezett. Ha antik romok maradványait használták volna fel — érvel Kuthy — nem kellett volna azok mélységén a kivitel megkezdése után változtatni. Hogy Kuthy ismerte-e Garády kéziratát, nem tudjuk. Mindenesetre azt írja, hogy Mazzocato „feltehetően a munka jobb szervezése érdekében ragaszkodott ehhez a megoldáshoz”.

A tudomány Nagy Lajos véleményével szemben a Kuthyét fogadta el. A budapesti műemléki topográfia szerint az „épület szokatlan alaprajzi formájának oka valószínűleg üzemi, illetve munkaszervezési szempontokban keresendő” — írja Horler Miklós Budapest műemlékei II. kötetének 362. oldalán. E kötet közli először Mazzocato és Tallherr terveit (299—301. kép), a munkaszervezés mibenlétéről azonban Kuthynál bővebb magyarázattal nem szolgál.

1977-ben készült el az a tudományos dokumentáció, amelyet a 20. jegyzetben már említettünk. Szerzője, Sisa József — bár hosszasan kitér az épület formájának magyarázatára — egyáltalán nem említi a Garády, Schoen, Kuthy és Horler által képviselt álláspontot a munkaszervezésről. Sisa, úgy tűnik, nem ismerte Garády, illetve Schoen hagyatékát, a Kuthy és a Horler véleménye fölött megjegyzés nélkül siklott át. Pedig az épület formájának



9. A balassagyarmati börtön metszete. Novák Dániel, 1842. OL, S. 12. Div. XI. No. 11. b.





10. A balassagyarmati börtön az 1910-es években. Reprodukció

a magyarázatát majdnem jó irányban kezdte el, amikor felvetette a kérdést: vajon a Mazzocato-féle új gombolyítási eljárás megkövetelte-e az ovális formát? A tényből, hogy más ismert gombolyító épületek szokványos téglány vagy L alakban is működtek, arra — az egyébként helyes — következtetésre jutott, hogy a technológia nem követelte meg a végtelenített belső teret. Ezért úgy gondolta, hogy az épület „ovális megjelenési formájával” Mazzocato a gombolyítási „tevékenység kerek, ill. körkörös alapmozzanatára” akart utalni (17. old.), hiszen az ebben a korban virágzó úgynevezett francia forradalmi építészet

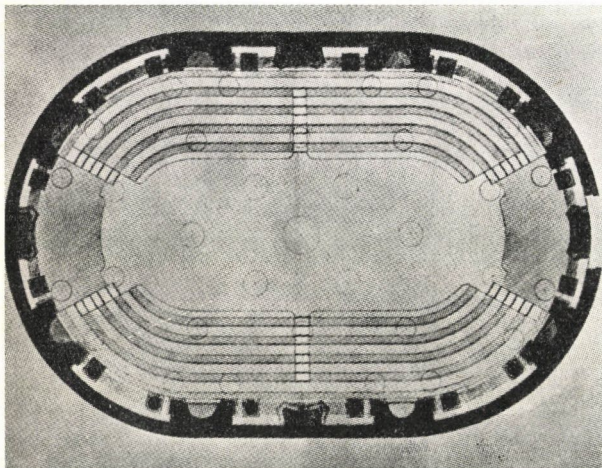
jellemzője volt a funkció jelzése az épületek külsején. Véleményünk szerint — ha Mazzocato magáévá tette is a francia forradalmi építészek törekvéseit, a forma megválasztásával inkább a selyemhernyó gubójának alakjára utalt, mint a „tevékenység kerek, ill. körkörös alapmozzanatára”. De a szimbolikus jelleg kifejezésre juttatása minden bizonnyal csak másodlagos szerepet játszott Mazzocato szempontjai között. Elsődlegesnek kétségkívül a munkaszervezést kell tartanunk, hiszen Mazzocato elsősorban a termelékenység növelésén fáradozott. Ennek érdekében alkalmazta a panoptikon felépítést. S mivel a munkaszervezés hatékonyságát nem befolyásolta a kör alaprajz helyett bevezetett megnyújtott forma, így egyúttal a szimbolikus jelleg, a selyemgubó formájára való utalás is kifejezésre juthatott.

Érdekes, hogy Mazzocatónak a selyemgombolyítás területén felmutatott eredményeit a kutatók egy része kizárólag egy új gép feltalálásában kereste. Miután ennek lényege — a szakmai titoktartás miatt — felderíthetetlen volt, a vélemények Garády—Kuthy—Horler álláspontja ellenére a szimbolikus jelleg érvényre juttatásának egyoldalú magyarázata felé tolódtak.

Számunkra az a legérthetlenebb, hogy — noha Tallherr tervét és Mazzocato vázlatát Garádytól Sisáig mindenki ismerte — a két terv közötti lényeges eltérést egyikük sem vette észre. Pedig ennek felfedése azonnal fényt derít az épület panoptikon jellegére, főleg a Mazzocato és Tallherr közötti vita ismeretében.

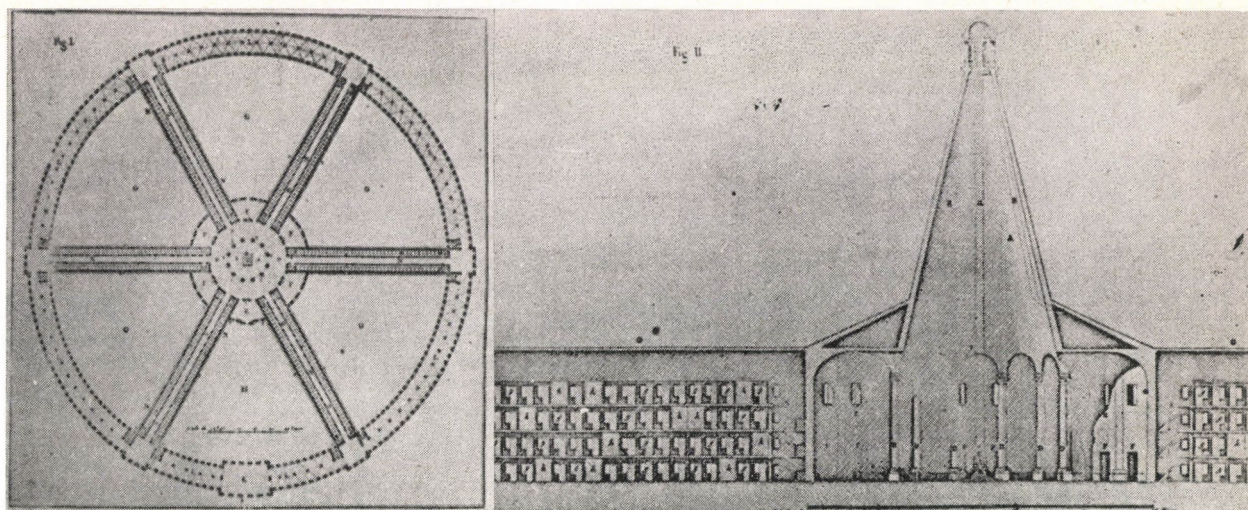
E sorok írója 1973-ban került először kapcsolatba az épülettel, a helyreállítást megelőző tanulmányterv-sorozat készítésekor, mely az épület új, legmegfelelőbb funkciójának megtalálását célozta. Részt vett annak műemléki felmérésben, és a felhasználási variációk készítésében. [24]

Később a börtönépítés elméletével és történetével foglalkozva [25] nyilvánvalóvá vált előtte, hogy az óbudai selyemgombolyító formájának magyarázatát az ismer-

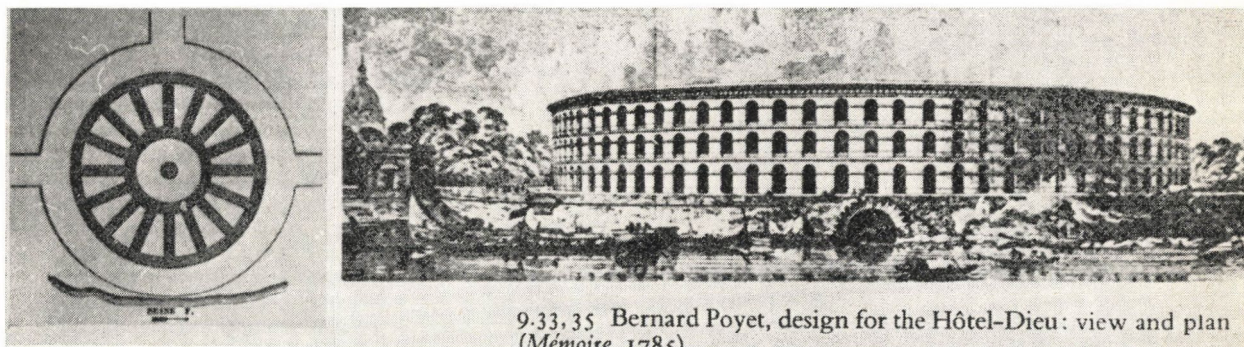


11. A nápolyi Palazzo Perelli szalonjának alaprajza. Reprodukció





12. Antoine Petit kórház terve, 1774. Reprodukció



9.33, 35 Bernard Poyet, design for the Hôtel-Dieu: view and plan (Mémoire. 1785)

13. Poyet párizsi új Hotel Dieu terve, 1785. Reprodukció

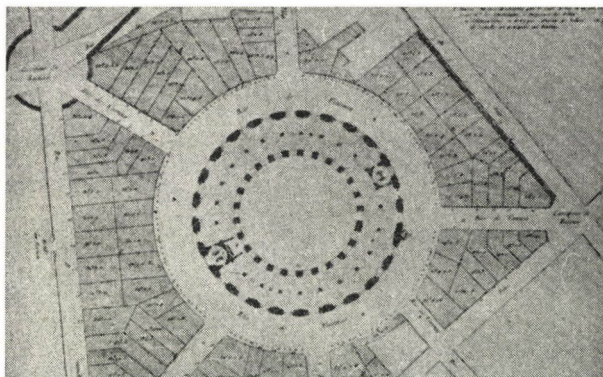
tetett vélemények egyike sem meríti ki a maga teljességében. A centrális felépítésű geometrikus forma, melyet Jeremy Bentham óta az építésetelmélet kutatói panoptikonnak neveznek, egyben a racionális munkaszervezés és oktatás hordozója. Mint ilyen, az óbudai selyemgombolyító is panoptikon, méghozzá az első fennmaradt példány Magyarországon. Jelentősége azért különösen nagy, mert II. József halála után a haladó törekvések megtorpantak Magyarországon, és csak a reformkorban éledtek újjá. E korszak késői példája a balassagyarmati börtön (9–10. kép), az óbudai selyemgombolyító után 60 évvel

épült. Ez a második, s egyben az utolsó ismert, ma is álló panoptikon Magyarországon.

E gondolatok rögzítésére először a Magyar Építőművészek Szövetsége 1982. évi pályázatára benyújtott és díjazott pályamű vállalkozott.[26] Mivel azonban Maz-zocato 1784-ben kelt és aláírt terve egyúttal az európai szakirodalomban is igen korainak számít, érdemes röviden a határokon túl folyó kutatás mai állását szemügyre venni. Nem juthat el minden adat Magyarországra, így nem ismerhetjük a témával foglalkozó összes kutatót, ill. eredményeiket. Annyit azonban tudunk, hogy a magyarországi példa igen korai, s a tény, hogy ma is áll, arra sarkall, hogy megpróbáljuk beilleszteni az épülettípus történeti fejlődésének vonulatába.

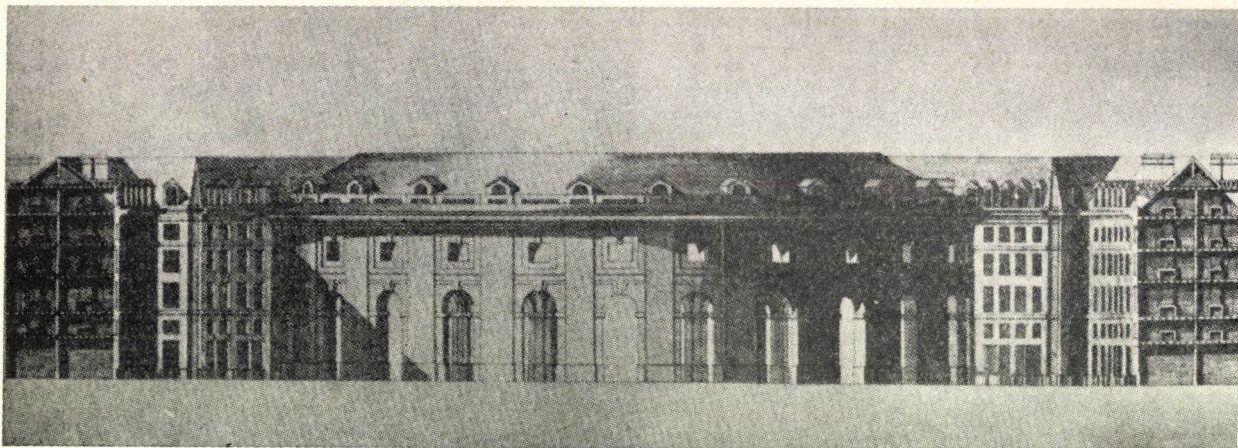
#### Kitekintés

A panoptikonnak, mint épülettípusnak a kutatása — érdekes módon Nyugat-Európában is — elsősorban azokat a kutatókat kezdte foglalkoztatni, akik a börtön-építés történetével valamilyen kapcsolatba kerültek. Bentham panoptikon terveit a jelenkori kutatók közül elsőként Thomas A. Markus közli az Architectural Review 1954. októberi számában.[27] Markus röviden ismerteti az épülettípus kialakulásának körülményeit. Elmondja, hogy a panoptikon felügyeleti rendszert az angol Bentham testvérek dolgozták ki. Samuel, a kisebbik fivér, hajómérnök 1778-ban megkezdett kalandos utazás után 1780-ban Oroszországba került, ahol Nagy Katalin megbízására egy olyan épülettípus kialakításán kezdett dolgozni, amely a 18. század végén tömegesen jelentkező



14. A párizsi Halle au Blé alaprajza. Le Camus de Mézières, 1762. Reprodukció





15. A párizsi Halle au Blé homlokzatterve. C. de Mezières, 1762. Reprodukció

új törekvések kiszolgálását lehetővé tenné. Ezek az igények részben a büntetés-végrehajtás humánussá tételének (halálbüntetés visszaszorítása), illetve a széles körű oktatás és betegellátás bevezetésének igényéből adódtak. A cél: minimális oktatói (felügyelői) létszámmal az ellátandók (tanulók, betegek vagy átnevelendő fegyencek) számát maximálisan növelni. E követelmény a felvilágosodás korának jobbító szándékából fakadt, mely a társadalom gazdasági fellendítését és az egyén morális felemelését célozta.

1785 és 1787 között hosszabb látogatást tett Samuelnél idősebb testvére Jeremy. Feltehetően együtt tökéletesítették ekkor Samuelnek a centrális felügyeletről alkotott elméletét, és dolgozták ki a panoptikon rendszerű épülettípust. Erre utal Jeremynek 1787-ben haza írt levele, melyben javasolja, hogy Angliában is állítsanak fel hasonló intézményeket.

Bővebben taglalja a panoptikon kialakulását 1970-ben Robin Evans,[28] aki végül a következő megállapítást teszi: „The Panopticon, or Inspection House, was devised by Jeremy Bentham in 1787. It was originally intended as a model for all kinds of institution in which the control of humans, or even animals was considered important

(schools, hospitals, lazarettos, poor-plan buildings, houses of correction, lunatic asylums, orphanages, nurseries, factories and even gigantic chicken coop)”.

Nikolaus Pevsner 1976-ban megjelent könyvének börtönépítést tárgyaló fejezetében (melynek kéziratát R. Evansnek is megküldte,[29] a panoptikon létrejöttét 1785 körülre keltezi, és felveti a kérdést, vajon a Bentham testvérek ismerhették-e a bécsi Narrenturmot?

A kérdés tisztázását Samuel és Jeremy életrajzának behatóbb tanulmányozása[30] és az előbbieken bemutatott Mazzocato-féle dokumentum nagyban elősegítette.

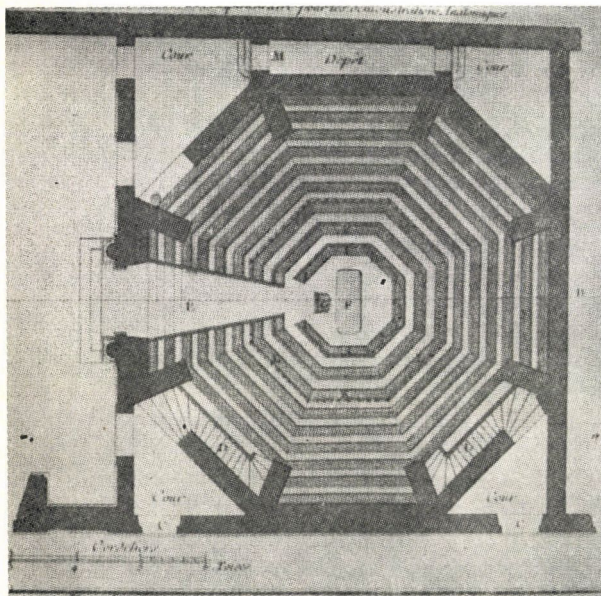
Samuel hajómérnök ugyanis tanulmányainak befejezése után, 1775-ben, tudásának elmélyítése érdekében Franciaországba utazott. Így alkalma lehetett megismerni az úgynevezett francia forradalmi építészek (Blondel, Ledoux, Boullée) elméleteit és munkásságát. 1778 és 1780 között hosszabb kalandos utazás megtétele után érkezett Szentpétervárra. Ezalatt bejárhatta Olaszországot, vagy akár egész Európát. Tekintve, hogy mind Francia-, mind Olaszországban nyitva állt a lehetőség arra, hogy a centrális felügyeletet megvalósító épületet vagy épülettípust láthasson, feltételezhető, hogy éppen ezek hatására vált fogékonnyá az épülettípus kikristályosítása terén.

Samuel valószínű nem ismerte az 1783-ban épült bécsi Narrenturmot. De a bécsi Narrenturmot az olasz származású, Franciaországban letelepedett Canevale tervezte, akit — akárcsak Mazzocatót — szintén II. József császár hívott Bécsbe. Canevale később Magyarországon is több épületet emelt (pl. az egykori pesti ún. Neugebäude vagy a ma is álló váci diadalív és a katedrális), valamennyit a francia forradalmi építészek törekvései szerint. Az Újépületet Canevale négyzetes alaprajzzal, hatalmas négyzetes belső udvarral, centrális felépítésűre tervezte. Panoptikonként azonban sokkal inkább a közrezárt udvar (mint maga az épület) működhetett. Külseje dísztelen és komor volt, a funkciót (kaszárnya) az épület homlokzata tükrözte. A Neugebäude 1782-ben kezdett épülni,[31] és 1897-ben bontották le.

Inspirációt tehát bőven találhatott Samuel a 18. század végi Európában, és Evans legújabb, 1982-ben megjelent művében is e véleményének ad kifejezést. Evans Bugniet párizsi börtöntervében (1765), Vanvitelli anconai lazarettójában és Philibert de l'Orme kápolnájának felépítésében véli felfedezni a panoptikon előképét.[32]

A Vanvitelli monográfiában[33] különösen Carlo Nolli 1772-ben készült metszetei vonták magukra a figyelmet, amelyeket Vanvitelli és Carlo Bibiena rajzairól készített. Ezek a nápolyi Palazzo Perelli szalonjának rajzai, melynek alaprajzi szelvénye két félkörrel lezárt téglalap, akár az óbudaí selyemgombolyítóé (11. kép).

A fenti és az újabban napvilágot látott adatok alapján[34] egyre bizonyosabb a panoptikon olasz vagy fran-



16. A régi sebészeti akadémia anatómia terme, 1752—56. Blondel metszete, reprodukció



cia eredete. Angliában ti. az első megépült „benthami” panoptikon az edinburghi Bridewell (1791), és az ipswichi börtön 1782-ben tervezett (a pályázat időpontja) X alaprajzú épülete az első tökéletes megvalósítása a centrális felügyeletnek. Franciaországban viszont Petit radiális kórház terve 1774-ben kelt, Poyet párizsi új Hotel Dieu-je 1785-ben (12–13. kép), Canevale bécsi Narrenturmja 1783-ban.[35]

Valamennyit megelőzi azonban Le Camus de Mezières párizsi Halle au Blé-ként ismert vásárcsarnoka, amelynek terveit 1762-ben vetette papírra (14–15. kép). Ennek homlokzati architektúrája annyira hasonlít Mazzocato perspektivikus vázlatához (vö. 2. és 15. képet), hogy a közvetett átvétel lehetőségére kell gondolnunk. A Halle au Blé viszont nem a panoptikon felügyeleti rendszer lehetővé tétele miatt kapta formáját, hiszen egy vásárcsarnok esetében erre aligha van szükség.

Blondel 1752–1756 között készült metszetei a régi sebészeti akadémia előadóterméhez (16. kép) azonban éppen a panoptikon lényegét tükrözik. Amfiteatrumra emlékeztető felépítése pontosan a tömeges oktatás tökéletesítését szolgálja.[36]

Mazzocatonak, ha ismerte az utóbb említett két épülettervet, már nem volt túlságosan nehéz dolga a selyemgombolyítási munka megszervezésének tökéletesítésében. E tanulmány éppen akkor nem íródott hiába, ha elősegíti a további kutatást az épülettípus eredetének tisztázásában. Az óbudai selyemgombolyítón túl ti. érdekes példát mutat be Th. A. Markus is[37] kötetének az oktatást tárgyaló fejezetében. A bathi „District National School” 1816-ból származó épületének homlokzata megdöbbentő hasonlóságot mutat az óbudai selyemgombolyítóéval.

Nemes Márta

## JEGYZETEK

1 Mikes Kelemen, aki II. Rákóczi Ferenc fejedelem mellett önkéntesen vállalta a száműzetést Törökországban, már 1725-ben részletesen leírta a selyemgombolyítás ottani módszerét, mely nem különbözött a később Magyarországon is elterjedt technológiától. Mikes K.: Törökországi levelek. Budapest 1958. 142 (60. levél)

2 A filatórium építéstörténetét Garády Sándor dolgozta fel (Garády S.: Az óbudai filatórium. História 1932. 1–4. füzet, Pest-budai Emléklapok 3–29). Noha ez a tanulmány nyomtatásban megjelent, mégis feledésbe merült. A filatóriumot nem tartja számon a budapesti műemléki topográfia II. kötete az elpusztult műemlékek sorában, pedig ipari műemlékeink közt kiemelkedő jelentőségű volt. Erre Endrei W. is rámutatott: Endrei Walter: Az óbudai selyemfilatórium c. 1958-ban megjelent tanulmányában (In: A Magyar Tudományos Akadémia Műszaki Tudományok Osztályának Közleményei XXII. kötet, 1–2, 233–265.) Terveit az Országos Levéltár (a továbbiakban OL) őrzi: T. 62. No. 208/1–2.

3 Ezeket az adatokat Garády Sándor (1871–1944) kutatásai alapján Schoen Arnold (1887–1973) jegyezte fel. Garády 1939. március 6-i keletelt datált monográfiája, melyet az óbudai selyemgombolyítóról írt, a II. világháború kitörése miatt kéziratban maradt, és szerzőjének 1944-ben bekövetkezett halála után a Budapest Történeti Múzeum adattárába került. Schoen, a múzeum akkori igazgatója a kéziratot — a későbbi kutatók szerencséjére — kijegyeztelte. Már Schoen feljegyezte, hogy Garády kéziratának 9, 21–24, 43–44 és 46. oldala hiányzik. Napjainkra csupán hat oldal maradt fenn belőle, a 8, a 10–11, 13, 19 és 20. oldal (Budapest Történeti Múzeum adattára, H. 41–79. leltári szám alatt)

4 Garády nyomán Schoen adata.

5 Tallherr József (1737–1807). Irodalom: Kapossy J.: A magyar királyi udvari kamara építései Mária Terézia és II. József korában. Századok 1924, 585–613; Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXX. Leipzig 1938, 579; Kuthy S.: Adatok Tallherr József működéséhez. Művészettörténeti Értesítő VII. 1958, 32–42; Kelényi György: Az építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építészet Magyarországon. In: Művészet és felvilágosodás (Szerkesztette Zádor A. és Szabolcsi H.). Budapest 1978, 144–157; Nemes M.: A pesti harmincadhivatal (vámház) és a Gerbeaud építéstörténete. Ars Hungarica 1984, 74–75. Megjegyezzük, hogy Tallherr József tevékenységének elismeréseként 1801-ben a magyar kamara nemesi cím adományozását kérte számára az uralkodótól. Nemesi diplomáját 1804-ben kapta meg.

6 A terveket a Magyar Országos Levéltár őrzi, Mazzocato rajzai és Tallherr tervei a Helytartótanácsi levéltárban, C.63. Dep. Oec. Publ. 1785/86. Fons 16.B. Pos. 31–32. jelzet alatt.

7 Bentham, J.: Panopticon: Or the Inspection House. London 1791. és Bentham, J.: Panopticon. Postscript. London 1791. A legújabb kutatások adatai szerint Bentham a panoptikon felépítésére vonatkozó elméletét levelezésében már 1786-tól propagálta. 1791-ben együttműködött Robert Adammal az edinburghi Bridewell tervezésében is. (Ld. Th. A. Markus: The Sad, the Bad and the Mad. In: Order in Space and Society. Edinburgh, 1982. 69–78. A kötet megküldését Markus professzornak ezúton is köszönöm.)

8 OL, C.63. Dep. Oec. Publ. 1785/86. Fons 16.B. Pos. 31. fol. 10–11.

9 Uo., fol. 12–13.

10 Uo., fol. 2–3.

11 Uo., fol. 4–5.

12 OL, C.63. Dep. Oec. Publ. 1785/86. Fons 16.B. Pos. 9. fol. 13–14.

13 Magyar Hírmondó 1786. szept. 2.

14 Townson, R.: Voyage en Hongrie. Paris 1797, 122, ill. Uő: Travels in Hungary. London 1797, 85

15 Endrei W.: Az óbudai selyemfilatórium. Budapest 1958. In: A Magyar Tudományos Akadémia Műszaki Tudományok Osztályának Közleményei XXII. kötet, 1–2, 233–265

16 Budapest Lexikon. Budapest 1973, 880

17 Schoen A.: Az 1838-as árvíz ismeretlen ábrázolásai. Magyar Művészet 1938, 315

18 Ezt az információt Garády jegyezte fel (a forrás megjelölése nélkül) és Schoen hagyatékában maradt ránk.

19 Gyapai M.: Lebontják Óbuda legrégibb épületét, a titokzatos múltú rondellát. Új Nemzedék 1944, 35. szám, 5

20 Sisa J.: Budapest, III. Harrer Pál u. 44–46. Tudományos dokumentáció. Kézirat a Budapesti Műemlékfelügyelőség archívumában. Bp. 1977. A helyreállítás tervezői Bálint Imre, Fodor László és Gergely Zsolt (KÖZTI)

21 Kismarty-Lechner J.: Budapest építőművészeti topográfiája. Kézirat a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében. Budapest 1917. (paginátlan)

22 Nagy L.: Budapest az ókorban II. rész. Budapest 1942, 359

23 Kuthy S.: Adatok Tallherr József működéséhez. Művészettörténeti Értesítő VII. 1958, 36

24 Lásd Perehazy K., A Fővárosi Ingatlankezelő Műszaki Vállalat helyreállításai 1973–1974-ben. In: Magyar Műemlékvédelem 1973–1974. Budapest 1977, 360

25 Nemes M.: A börtönépítés kezdetei és jellegzetes épülettípusa alakulása. Építés-Epítészettudomány 1979/1. 69–70 Bentham panoptikon tervének rövid leírásával.

26 Nemes M.: Az óbudai selyemgombolyító története. Kézirat a Magyar Építőművészek Szövetsége irattárában. Budapest 1981.

27 Markus, Th. A.: Pattern of the Law. The Architectural Review 1954. Oct. 253

28 Evans, R.: Bentham's Panopticon. An Incident in the Social History of Architecture. Architectural Association Quarterly. Vol. 3. No. 2. 1971. April/July 21–37., amely 1970-ben a Controspazio-ban is megjelent.

29 Pevsner, N.: A History of Building Types. London 1976, 163. és 312

30 Dictionary of National Biography. Vol. II. London, 1908. 268: Jeremy Bentham és 280: Samuel Bentham.

31 Borsos L.: A régi budai országháza. Építés-Epítészettudomány 1973, 70

32 Evans, R.: The Fabrication of Virtue. Cambridge 1982, 438. 34. jegyzet. Az anconailazarettóra ld. Mezzetti, G. — Bucciarelli, G. — Pugnali, F.: Il lazaretto di Ancona un'opera dimenticata. Ancona, 1978.

33 R. Fusco — R. Pane — A. Venditti — R. di Stefano — F. Strazullo — C. de'Seta: Luigi Vanvitelli. Napoli 1973, 305. Tavola III–VI.

34 Braham, A.: The Architecture of the French Enlightenment. Berkeley and Los Angeles 1980

35 Pevsner, N.: A History of Building Types. London 1976, 152.

36 Vö. Braham, A., 34. jegyzetben im. 108–110. és 140–143

37 Th. A. Markus: The School Machine. In: Order in Space and Society. Edinburgh, 1982. 212.



The panopticon is an institution where „everything” is in full view.

It is a type of building that had been executed on the traditions of the Greek theatre in the age of enlightenment. It served for frame of materializing all the philanthropic efforts that appeared in the second half of the 18th century. Its theory and plan of construction were set forth by Jeremy Bentham in London in 1791. The first classical example of this type was the bridewell in Edinburgh in the planning of which also Jeremy Bentham participated in 1791. Previously, however, for five years long, he worked on the improvement of this type of building with his younger brother Samuel. From 1787 on Jeremy began to propagate the panopticon in his correspondence. He recommended its building for institutions, in the function of which concentrated control or instruction were of prime necessity. (e.g. prisons, hospitals, bridewells, orphanages, manufactories, etc.)

In 1786, at Old Buda (Budapest, III. Harrer Pál utca 26) the manufactory of silk reeling began to work. In this panopticon like building, trained orphans were utilized for labour. The sketch of its ground-plan was drawn by the Italian master silk-reeler from Treviso Mazzocato in 1784. In this drawing the construction of the manufactory differs from the characteristic panopti-

con of circular ground-plan, formulated by Bentham. Mazzocato cut the circle, along its diameter, in two halves and by inserting a rectangle, he enlarged the ground-space. The courtyard has been similarly shaped (a rectangle closed by two semicircles on its two short sides).

Both ground-floor form a sole adjoining space. All the doorways, hereby the whole range of the activities of the building, has been easy to survey by the master, walking about in the courtyard.

As a panopticon the silk-reeling building of Old Buda was earlier than Bentham's plan (1787). Mazzocato executed it in Hungary very probably on the basis of French and Italian plans. For its prototype Blondel's engravings, — accomplished between 1752 and 1756 — for the lecture-room of the old surgical academy have to be taken into consideration as well as Le Camus de Mezières' Halle au Blé in Paris in 1762. In addition to all these Mazzocato might have been acquainted with Carlo Nolli's engravings about the Palazzo Perelli in Naples from 1772. We can suppose that Joseph II, too, called his attention to the hospital, known as Narrentum of Vienna (1784). These buildings, as well as the still existing silk-reeling manufactory point out the sources of the Benthamian theory to Hungarian as well as to other readers.



## A POKOL TRAKTÁTUSA

MINIATÚRA-SOROZAT A NAGYKANIZSAI HÉBER NYELVŰ KÉZIRATOS KÖNYVBEN A 18. SZÁZAD VÉGÉRŐL

Nagykanizsa várát Lipót császár 1702-ben Székesfehérvár, Pápa, Veszprém, Szigetvár váraival együtt földig leromboltatta. Ezután szabad királyi várossá lett, s a császári kamara felmérte az egész területet és eladta a város lakosságának holdanként 1 arany vételárért. Így jutott önállósághoz.

Gróf Batthyányi Lajos nádor Mária Teréziától megszerezte a város uradalmi jogát, s 1743-tól már ő gyakorolta azt. Ez igen fontos változást eredményezett. Igazságos adóelosztást ígért, később azonban hűbérpercek sokasága követte egymást. A nádor Körmenden lakott, s tisztartói által gyakorolta az ellenőrzést. A város nem nyugodott bele, hogy megfosztották legrégibb jogaitól, s egymásután fordult kérelemmel a királyhoz. Az utasította is a vármegyét a panaszok kivizsgálására. 1773. március 23-án létrejött a szerződés. Ezután ingatlan adásvétele csak az uradalom hozzájárulásával történhetett, de a két napi

robotot megszüntették, s helyette 20 krajcár évi census volt a kötelező. A zsidók és a görögök censust nem fizettek, viszont tilos volt állataikat legeltetni. Az 1840-es népszámlálási adatok szerint három és félezer lakó élt itt. Ebből a számadatból tudunk visszakövetkeztetni az előző század utolsó évtizedeinek nagyságára. Ekkor hozzávetőlegesen háromezer lélek élhetett Nagykanizsán.

A nagykanizsai izraelita hitközség alapítási ideje az 1700-as évszám köré datálható. A gyülekezet első elöljáróinak, az új telepeseknek nevét nem ismerjük. A második világháború a magyar zsidóság életét bemutató — okiratos — anyag jelentős részét elpusztította. Így eredeti forrásokhoz elvélve jutottam, és elsősorban a forrásokra hivatkozó, de azt fel nem tüntető, második forrásra szorítkozom.

Évtizedek választják el a megalakulást a végső szervezéstől, a szervezeti és hitéleti szabályok írásbeli rögzítésétől. Gróf Batthyányi Lajos a zsidóság kegyura 1786. október 20-án alapszabályokat ad a nagykanizsai zsidóság részére. Címe: „Előírás a zsidó hitközségben való jó rend fenntartásáról . . .”

Ez az „Előírás . . .” tekinthető az első dokumentumnak, de ezt megelőzően is az ott megtelepedett zsidók intenzív közösségi életet éltek. Voltak intézményeik, elsősorban Chevra Kadisa, azaz a halottak eltakarításával foglalkozó egyesület.

A közösség 1784-ben telket vásárolt Batthyányi hercegi uradalmából, temetkezési célra. A kegyúr az adásvételi szerződésben megemlíti, hogy a „Communitas judeorum” azért vásárolja a telket: „Quia judeorum coemeterium jam plenum esset”, ami a hitközség régi fennállása mellett bizonyít. Hiszen 1784-ben még nem lehetett volna meg a temető, ha már jóval azelőtt nem lett volna ott zsidó közösség.

Iskolájának alapítása 1786-ban történt, s 1809-ig működött. A templomépítés csak 20 esztendővel később kezdődött.

A közösség életének döntő tényezője, és meghatározó eleme: a liberalizmus. Ez a kezdetektől jellemezte Nagykanizsát. Itt működött Löw Lipót, aki nehéz körülmények között, de megvalósította reformtörekvéseit. Magyarországon elsőként prédikált a zsinagógában magyar nyelven, s tanított az iskolában.[1] Majd 1845-ben Magyarországon először zsidó templomban is felcsendült a legmonumentálisabb hangszer, az orgona. Ezek a tények, elsősorban a liberalizmus igénye, tették lehetővé az 1792-ben készült kéziratos könyv grafikáinak létrejöttét.

Elija de Vidas (1550—1588) kiadta a „Résit Háchmá”, azaz a „Tudás alapja” című gyűjteményét. Ebben már szerepel a Pokol Traktátusa című munka is. Később kiadták Prágában, Vilnában, Varsóban. A „Résit Háchmá” minden egyes darabja magán viseli a Kabala tartalmi és formai jegyeit. E kabalisztikus munka — a Pokol Traktátusa — található meg a nagykanizsai héber nyelvű kéziratos könyvben. A héber nyelvű főszöveg alatt találhatók azok a kompozíciók, amelyek a temetési szertartások jeleneteit, illetve a túlvilági élet misztériumát tükrözik.



1. Jichák Eisik: A Pokol Traktátusa címlapja, 1792. A nagykanizsai Chevra Kadisa könyvből, Budapest, Országos Zsidó Vallási és Történelmi Gyűjtemény



A hitközség alapítóinak neve elveszett, és csak azoknak az előjáróknak a neveit ismerjük, akik a 18. század végén és a 19. század első negyedében éltek. Így Lakenbach Mózes, aki 1814-ben, és Löwenstein Izrael, aki 1824-ben halt meg. [2] Az előbbi dolgozatunk szempontjából különösen fontos, hiszen a Lakenbach család egyik tagja viseli a kéziratot könyv megírásának és illusztrálásának anyagi terheit. Keveset tudunk róla. Héber neve: Izsák, édesapjái: Beer. Ő volt a helyi Chevra Kadisa elnöke. A város zsidó temetőjében temették el, sírköve a mai napig is fennáll.

A Zala Közlöny 1933. október 31. számában — egyik ükunokája, dr. Villányi Henrik adatai alapján, — cikk íródott róla: „A kanizsai Izraelita Hitközség elnöke „Judenrichter in Kanizsa” volt. Ő kötötte azt a szerződést, amely szerint a Nagykánizsai Izraelita Hitközség megveszi a jelenlegi temetőkeretet a Batthyányi háztól. A hitközség évente 1 csász. kir. aranypénzt fizetett, mint cenzust a telekért. Lakenbach utóbb Bécsbe költözött, ahol mint a napóleoni háborúk hadainak szállítója, óriási vagyont gyűjtött.”

### A könyv írója, művésze

A Chevra Kadisa könyvet — az impresszumadatok szerint — 1792-ben kezdték írni. Folytatlagosságát bizonyítja, hogy még századunk első évtizedeiben is használták, írtak bele.



2. Tisztítótlóz



3. A pokol állatai

A kolofon tanúsága szerint a Gyehenna Traktátusát Jichák Eisik írta és illusztrálta. A jeleneteken lévő személyek viseletéből következtethető, hogy a képsorozat 1815 előtt készült. [3]

A művészről csak annyit tudunk, hogy Burgenlandban, Kaboldon született. Ha életrajzi adatait nem is ismerjük, a könyv összeállításából, szerkesztéséből, alkotói módszeréből következtetni tudunk tehetségére. A jelenetek felett olvasható főszöveg olyan kabalisztikus anyag, amelyet csak a vallástudományban igen jártas és széles látókörű ember ismerhetett. [4] A kompozíciók legtöbbször önálló értelmező szöveget fogalmazott meg a hagyományos biblikus stílus szellemében. Betűi mindig olvashatóak.

A kompozíciókból kitétni, hogy az epikus részletekre érzékeny, autodidakta művész volt. Jó szerkesztési képességgel, szín- és formaérzékkel, realista látásmóddal rendelkezett. Annak ellenére, hogy a kompozíciók közül egy-néhánynak nincs párhuzama a művészettörténetben, egyes képei magukon viselik a különböző stílusok formáló hatását. Munkáját — a művészi értékeken túl — kortörténeti dokumentumként is értékelem.

### A könyv miniatúrái

E kéziratot könyv kompozíciói a 18. század 90-es éveiben készültek. E kor a hazai feudalizmus bomlásának, és a polgáriadás megindulásának szakasza.





4. A hatfejű szörny

„E korszakban a régiek és újak, előremutató és visszahúzó elemeknek, egymásnak ellentmondó tényezőknek olyan keveréke, olyan alig nyomom követhető összefonódása, s a kitűzött céloknak a hozzá vezető utaknak olyan sokfélesége figyelhető meg, mint amilyen a felvilágosodás, josefinizmus, magyar nemzeti mozgalom, s a hazai Jakobinusok irányzata és ezek politikai, irodalmi, művészeti kifejeződése”. [5]

A 18. század végének társadalmi mozgásai megnyilvánultak a művészet területén is. A festészet társadalmi összefüggéseivel való összegezése már megtörtént. E komplex vizsgálat eredményeihez járul hozzá a képzőművészet hazánkban eddig nem vizsgált, egyedi jellegű, diszciplinális területének, a héber nyelvű illusztrált kéziratok könyv Ghehenna Traktátusának művészettörténeti vizsgálata.

A kompozíció sorozat ikonográfiai előképének a prágai Chevra Kadisa 1782-ből származó freskói tekinthetők. De hasonló témasorozatot dolgoz fel az 1800-ban Gyöngyösön írt és illusztrált Chevra-lap, amelyen a középben kiemelt héber nyelvű részt a temetői szertartás egyes fázisait megjelenítő képek keretezik.

A nagykanizsai kéziratok könyv Ghehenna Traktátusának kompozíciói:

- Tisztítóút
- A pokol állatai
- A hatfejű szörny

- A pokol belseje
- Agónia
- A halott őrzése
- A halott mosdatása
- A halott kikísérése
- Bocsánatkérés a halottól
- Ruhabevágás, sírás
- Gyászor
- A temetés utáni első étkezés
- Büntető-angyalok

#### A pokol képzete a zsidó vallásban

Az ókori héber emberek felfogása a túlvilági életről sok esetben azonos a korábban élő vagy a korabeli primitív népekével. Ezekre szemléletes példa az endori asszony esete, aki Sámuel szellemét idézi fel. [6] Az elhunytak transzcendens lények, akik a jövőbe látnak, s arra hivatottak, hogy válaszoljanak az emberi hívásra. Hiszen a földi lét befejeztével, — vallja a teológia — a szellem, a lélek visszatér az ősadományozóhoz, Istenhez.

A protobibliai vagy a bibliai írások a holtak állapotáról eltérő képet festenek, mint amelyek más kulturális egységekben, illetve más ókori népek irodalmában találhatók. Az elhunytak pihenőhelyét Seol-nak hívják, erről csak kevés helyen nyilatkozik a Szentírás.

A Jeruzsálem melletti Hinnom-völgy nevéből származik a Gyehehna szó. Itt volt az a mélyedés, melyet Tófet-nek neveztek, s ahol Molochnak áldoztak. [7]

Egy késői forrás, a Midrás Konén, a pokolról helyrajzi képet is ad. A Gyehehna hét réteget foglal magában, s mindegyikében van egy sötétség tartomány. Minden réteg tüze hatvanszorta égetőbb a felette levő réteg tüzeinél. Itt lakolnak a vétkesek bűneikért, itt kínozzák az angyalok a kárhozottakat.



5. A pokol belseje





6. Agónia

Az ősi héber vallás evilági volt. Szemléletes bizonyítéka a zsidó teológia tanításának a Tizparancsolat V. ígéje, amely így szól: „Tiszteld apádat és anyádat, hogy hosszú életű légy a földön”.

A legfőbb ígéret a „hosszú élet”, s nem a túlvilági boldogság. Hitük szerint a meghaltak nem dícsérhetik a legfelsőbb lényt, Istent.

A holtak birodalma számukra tipikusan többisten-hívő felfogás, a pogányok vagy a babiloniaiak hite. Jóval később, a hellenizmus ideológiájának diadalra jutása után, a görög gondolatvilág hatása alatt összekapcsolódik a Seolba vetett régi hiedelem a halhatatlanságról vallott új elképzelésekkel. Ez már magába ötvözte az igazak megdicsőülését, a bűnösökre kirótt különféle büntetéseket és a feltámadás áhítását.

A zsidóság teológiájának az új szakasza magában hordozza az őskereszténység formáló erejű hatását. Az evangélium irodalomban és az apokrif szövegekben egy más gondolatvilággal találkozunk. A keresztény irodalom polkárása hatott a zsidóságra is.

#### A kompozíciók értékelése [8]

A nagykanizsai Chevre Kadisa könyv Gyehenna Traktátusának kompozíciósorozata a tartalmi szempontok alapján két részre bontható. A pokol szenvedésének megjelenítésére, és a temetést megelőző és követő népszokások ábrázolására. Az előbbi egy 16. századi misztikus irat képzeletszülete vetülete, az asszociáció képi megfogalmazása. Azonban az utóbbi kötött ikonográfiai programon alapszik.

Az eseménysorozat a zsidó hagyományból meríti forrását. A szinte évszázadokig változatlan vallási szabályokat törvénykódexeikben rögzítették. Ezek a leg részletebben foglalkoztak az élet minden területével, periódusával, összefüggéseivel. Kitöltötték az ünnepek és a hétköznapiak minden óráját. Ebből adódóan korlátokat szabtak, s azokat be is szűkítették. [9]

A kompozíciók értékesebbek, mint a szöveget segítő pusztai illusztrációk. A pokol jelenetei önálló egységek, amelyek ha rendelkeznek is ikonográfiai előképekkel, azoktól eltérnek, képzeletdúsak, színskálában igen gazdagok. A művész újrateremt, s a felhalmozott ismeretanyagot, a megszerzett — átélt érzelmeket, a különböző motívumok kapcsán szinte kivetíti magából. Nagykanizsa poros világának egy darabját, a kor, az érzelmek és az értelem világát látjuk viszont.

Az egész és a rész viszonya egységes. Létrejött az egyensúly és a képi harmónia, szinte a befejezettség érzetét kelti.

Az ismert események átformálódtak, s olyan kompozíciókba rögzítődtek, amelyek a környezet, az emberek, a szokások pontos megfigyelésére utalnak.

A „Bocsánatkérés a halottól” képen a hozzátartozó előredőlgörnyedő testtartása, a „Gyászor” jeleneten a szakállas férfi kétségbeesett kéztördelése, a „Halottmosdatás” képen a megmerevedett holttest hidegsége mély pszichikai érzékenységet mutat. Szétfeszíti az illusztráció jellegzetességeit, s az események rögzítésén túlnézve mélyebb összefüggéseket tár fel.

A mester belelát a lélek rejtelmeibe, átéli a fájdalomkat, együttérez a szomorú sorsú emberekkel. S a kereteken belüli egyensúlyt a plasztikus ábrázolásokkal segíti elő.





7. A halott őrzése

A figurák — elvont jellegük ellenére is — reálisak. A művész olyan ruházatú embereket ábrázol, akik ebben az időszakban Nagykanizsa különböző rétegeihez tartoztak. Így akarta kiemelni azt a tisztességet, amellyel együttérzők a gyászolót részesítették. A külvilág ruházata öltöztette az itt megjelenteket.

A kompozíciókon levő sírkövek plasztikusabbak, jobb rajzúak, mint a hasonló témájú, korábbi ismert párhuzamok. A felülnézetből megkomponált képeken szerves egységgé forr a természet, a benne levő emberek csoportjával.

A művész szimmetrikus elrendezéseket alkalmaz. A figurák egy részét feszültséggel, dinamizmussal mozgatja. A hagyományos szerkesztési mód megtartásánál, — elő-



8. A halott mosdatása



9. A halott kiktérése



tér, középtér, háttér — nem mindig következetes. Művének jellegzetessége, hogy a képeknek sajátos ritmuskuk van, s ezekkel bizonyos esetekben a feszültség feloldására is képes. Érzéke van a sűrítéshez, mindig azt a motívumot választja ki, amely a mozdulat leglényegesebb eleme. Ebbe foglalja össze a múlt és a jelen pillanatait.



10. Bocsánatkérés a halottól



11. Ruhabevágás, sírás

A képek magassága 14 és 17 centiméter, szélessége 12—17 centiméter között mozog. Általában megfelelően érzékeltetik a borús hangulatot.[10] A komor környezetnél az eseményekhez illő színeket használ. Kiaknáza a kék-, zöld-, lila- és a piros-, sárga-, narancssárga-színnek ellentétét. Sötét és világos tónusokat alkalmaz, így fokozva a drámai előadásmódot.

Jichák Eisik, — a képek alapján megállapítható, — auotdidakta művész volt. A kompozíciókon a fényárnyék használatánál következetlen. A perspektíva alkalmazása ritkán és csak részben sikerült. Igen sok a szerkezeti aránytalanság, néha a valóság hamis illúzióját kelti. Elhibázza a struktúrát, a részletekre, s főleg a háttérre nem mindig ügyel. Ugyanakkor a plasztikus emberábrázolásoknál, az ügyes festési redőzeteinél az életszerűség dominál.

Könyvünkben rendkívül gazdag ornamentális keretdíszítés található. Minden oldal motívuma más és más.

A héber nyelvű kódexek keretdíszítésének két fajtáját különböztetjük meg.[11] Művészi szempontból jelentősebbek az ornamentikában jelentkező kompozíciós ábrázolások, amelyek az egyes könyveket vagy azok részeit bevezetik, kommentálják vagy kiegészítik, például a 14. századból való Avicenna kánonja a „Betegek gyógyítása”-

ról. Másutt a keretdíszítés geometrikus, növény, állat vagy ember motívumból, vagy ezek együtteséből tevődik össze. Ilyen például a 15. századból való Mátyás Graduále.

A nagykanizsai kompozíciók a második csoporthoz tartoznak. Itt részben mértani, túlnyomó többségben növényi ornamentika látható. Ezek szoros kapcsolatot mutatnak a magyar folklórral.

Igen lényeges a népművészettel való kapcsolat. Zárt közösségről van szó, amely más vallások templomait nem igen ismerhette, de a népművészeti tárgyakat igen, amelyeket a helyi zsidók is láthattak, s használhattak. Ilyen keretdíszítéssel találkozhattak tükrösökön, mángorlókon, cifra szűrőkön, bútorokon stb., s e motívumokat könnyen el is sajátíthatták.[12] A Nagykanizsához közel levő Pápa, az egyik legfontosabb magyarországi képfestő központ hatását is érzékelhetjük. A kék alapon ritmikusan ismétlődő virágminták, a mintakönyvek, és a mintakendő ismert, ma is használatos motívumai.[13]

A képzőművészettel szoros kapcsolatot mutat a középkor és kelet-európai zsidó gyülekezetek kőfaragóinak munkássága is. Ez a művészet korábban magába ötvözte a nagy európai stílusáramlatokat, a román, a gótika, a reneszánsz, a barokk és a rokokó jegyeit, a biblikus formaelemekkel és a helyi népművészet motívumkincseivel gazdagítva.

Ezt a folyamatot — a nemzetközi stílusáramlatok és a népművészet érintőleges kapcsolatát — figyelhetjük meg könyvünk lapjain is. Könyvünk keretdíszítése egy nemzetközi művészettörténeti- és kultúrfolyamat helyi terméke. Kialakításában, programjának megfogalmazásában, formakincsének népiségében az előbb vázolt fejlődési folyamat jelenti a gyökereket.

#### A könyv keletkezésének társadalmi összefüggései

II. József alatt, a 18. század végén a Habsburg-birodalomban jelentős mértékben javult a zsidók élete. A szörvénys tiltakozásoktól eltekintve a császári rendeletek között ezek az intézkedések váltottak ki a legkisebb ellenállást Magyarországon.

A türelmi rendelet számukra is biztosította a szabad vallásgyakorlást, járhattak nyilvános iskolákba, s az addig mereven elzárkózott, szabad királyi városokba is letelepedhettek. Ez nyitotta meg az utat a néhány évtizeddel később bekövetkezett egyenjogúsításhoz. Az 1790—91-es országgyűlés törvényben rendelkezett a zsidóság sorsáról, és tükrözte a megváltozott viszonyokat. Berzeviczy Gergely 1797-ben nyíltan és határozottan a zsidók mellé állt. Az ő felvilágosító írásai nyomán is enged a korábban ellenséges közhangulat.[14]

A külvilág szorításának enyhítése belső liberalizációt is eredményezett. Németországban Mendelsohn hatására a felvilágosodás gondolköre érezteti a javuló közszellemet.



12. Gyászszor





13. A temetés utáni első étkezés

Magyarországon Chorin Áron aradi főrabbi volt az, aki a 18. század utolsó éveiben agitált a magyar nyelv elterjesztése mellett, a zsidóknak a magyar kultúrába való bekapcsolására. A fiatalokat az iparos és mezőgazdasági, valamint a kereskedelmi pályák felé irányította. A talmudi irodalom alapján igyekezett az istentiszteletek-

nek az európai műveltség megkövetelte esztétikai formát adni.

Nagykanizsa gyűlölettől és előítéletektől viszonylag mentes légköre lehetővé tette a helyi zsidóság szabad életét, egzisztenciájának megalapozását. Így jöhetett létre a kéziratos könyv grafikai sorozata, amelyre a magyar zsidóság kultúrájában még nem volt példa.

A Gyehehna Traktátus kompozíciójának mint sorozatnak közvetlen előképei nem találhatók sem az Országos Széchényi Könyvtár aprónyomtatvány-tárában, sem a Szépművészeti Múzeum metszetgyűjteményében. Miután az óbudai emléklap, amely 1800-ban Gyöngyösön készült, hasonló ikonográfiai programon alapszik, mégis gondolni kell olyan könyvre, metszetsorozatra, amely közös forrásul szolgálhatott. Mindkettőn érződik Prága — ahol az első ilyen jellegű, a temetés témáját feldolgozó képsorozat készült — hatása.

A Nagykanizsa Chevra Kadisa kéziratos könyv Gyehehna Traktátusának grafikái a naív művészet alkotásaihoz sorolhatók. Ez is rokon a népművészettel, s kifejező benne a művész képzelete, egyéni karaktere. Érződik belőle az artisztikum iránti vágy, a jó megfigyelés az esemény korhű ábrázolása.

A kompozíció sorozat értékes és egyedi része a diszciplinális magyar képzőművészetnek. Elindítója a magasabb szintű, magyar zsidó illusztrált kéziratoságnak, s a grafikai művészetnek.



14. Büntető angyalok

Schöner Alfréd



- 1 *Kármán Mór*: Löw Lipót emlékezete. Budapest 1911.
- 2 *Dénes Gyula*: A nagykanizsai zsidó temető. H. é.n. (kézirat).
- 3 Két jeleneten van Napóleon-kalap mint a korhű divat egyik bizonyítéka. Napóleon 1815-ben elbukott, s a róla elnevezett kalapot száműzetése után már nem hordták.
- 4 *J. D. Eisenstein*: Ocar Midrasim 1928.
- 5 *Galavics Géza*: Program és műalkotás a XVIII. században. Művészettörténeti Füzetek 2. Budapest 1971.
- 6 Sámuel I. könyve 28. fejezet.
- 7 Krónikák második könyve 33. fejezet . . .
- 8 A kéziratok könyv az Országos Zsidó Vallási és Történeti Gyűjteményben található. A könyv címlapján két oszlop talpzata egy mondatot határol. Ennek egyes betűit csilaggal jelölték, így utalva a készítés évre. A héber betűknek számértékük is van. A ki-

emelt betűk számértékét összeadva az 1792-es készítési időpontot kapjuk meg.

9 A legutolsó, a kivonatolt vallástörvényeket magába foglaló fordítás: Sulchan Áru. Tel Aviv 1962.

10 A nagykanizsai könyv grafikai sorozatáról rövid ismertetést közöl *Cecil Roth* a Jewish Art. Tel Aviv 1961, a The illumination of Hebrew Manuscripts c. fejezetben.

11 *Munkácsi Ernő*: Miniatúra-művészet Itália könyvtáiraiban. Budapest é. n.

12 *Hofer Tamás—Fél Edit*: Magyar Népművészet. Budapest 1975.

13 *Domonkos Ottó*: A magyarországi képfestés. Budapest 1981.

14 *Barbarits Lajos*: Nagykanizsa. Magyar városok monográfiája. Budapest 1929.

## THE TREATISES CONCERNING HELL

(Series of illustrations in the Hebrew manuscript book from Nagykanizsa, from the end of 18th century)

The Jews of Nagykanizsa requested the landlord of the town, Count Lajos Batthyány to allow them to buy a new piece of land for a new cemetery as their old one was full. The contract drawn up in the Castle of Körmend is dated 1st of August 1784.

This document is a proof of the earlier supposition that already in the third part of 18th century Jews were living in small Hungarian towns like Nagykanizsa.

Evidence of their organized community is to be seen from the founding of the Chevra Kadisa, the institution dealing with the burial of the dead. The illustrated book of foundation of the Chevra Kadisa—the so-called Codex of Nagykanizsa—is in the possession of the Jewish Museum of Budapest.

From an art historical point of view the book's most valuable part is "The Treatises concerning Hell" (Tract of Hell). It bears witness to the influence of both Christian theology and Dante's description of Hell. Probably it came to Hungary through Prague. The book which was begun in 1792 was illustrated by Jichák Eisik.

Each side of the Hebrew and Aramic text—describing the torments of Hell—are accompanied by coloured pictures characteristic of Jewish tradition. The scenes preceding the burial that is: the agony, the vigil, the washing of the body, the cortege, making due apology to dead,

funeral procession and the first meal after the burial all these can be studied from the illustrations. All these customs, habits, the religious rules unchanging for centuries were fixed in "law books" which dealt in details with all aspects of human life.

In the scenes of the "other world" the illustrator tried to depict the flora and fauna of Hell and all the punishments to which sinful people were condemned. Most of the illustrations measure by 17 × 14 cm and the holy script is framed by a geometrical and floral decorative border.

Even Hungarian folk art motifs, rosettes, grapes and roses were included in the decoration.

The most appealing illustrations of the book of Chevra were the textile blue-dye motifs the rich variety of which can be explained by the proximity of the town Pápa; the traditional centre of Hungarian textile blue-dye craftsmanship. Even the influence of stone-carving craftsmanship of the middle-eastern Jewish communities can be proved from the wealth of ornaments of the illustrations. It is evident that the illuminator tried to depict events very faithfully and with sharp observation.

The series of composition are from a uniquely valuable example of this special branch of the Jewish Hungarian manuscripts. It represents the beginnings of a more sophisticated level of art in Jewish manuscripts.



ANTON C. GLATZ: GOTICKÉ UMENIE V ZBIERKACH SLOVENSKEJ NÁRODNEJ GALÉRIE. FONTES I. BRATISLAVA 1983

A régi magyarországi művészet kutatása szempontjából rendkívül fontos könyvet tett le az ezzel kapcsolatos kérdések iránt érdeklődő kollegái íróasztalára Anton C. Glatz, a középkori táblaképekben és faszobrokban nem szegény pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria középkori gyűjteményének katalógusát. Csak katalógus, semmi más, de hosszú ideje a legfontosabb írás ebben a témakörben. A pozsonyi gyűjtemény viszonylag rövid fennállása után is a rendelkezésre álló terület egyik legjelentősebb műtárgy-együttesét mondhatja magáénak. Már a két világháború közötti Szlovákiában elkezdtek a régi műtárgyak vásárlását, elsősorban anyagilag megszorult egyház-községektől. Ennek többszöröse gyűlt össze — darabszámra is, jelentőségre is — a második világháború után főúri és egyéb magángyűjteményekből, majd a következő évek tudatos centralizálási törekvést mutató tevékenységének eredményeként „adminisztratív úton” részben más múzeumoktól, és tartós letétként megkaptak néhány hazai eredetű tárgyat a prágai Nemzeti Galériától. Azóta is folynak a vásárlások, inkább magángyűjtőktől, bár valamivel kisebb számban templomokból is.

Ennek az együttesnek, az egész Galéria egyik legkomolyabb, tudományos alapossággal a legtöbbször és legalaposabban megvizsgált kollekciójának a katalógusáról van most szó. A feldolgozás alapossága, szakszerűsége és igényessége nem marad el a táblaképekkel, faszobrokkal foglalkozó eddigi színvonal javától. Semmi üresjárat, általánosságok közzététele, koncepció kibontása, itt mindenhol tényekről van szó. Glatz eddigi munkásságával is megmutatta már, milyen jelentőséget tulajdonít a tárgyak alapos megfigyelésének, az apróbb összefüggések felismerésének és annak, hogyan tud ezekből stílári összefüggésre, netalán mesterkéz-azonosságra következtetni. Olyan tulajdonságok, amelyek eminensen katalógus szerzővé avatják őt, és amelyek jó szolgálatot tettek a jelen kötet összeállításánál.

Egy-egy tétel nem áll másból, mint bevezetésképpen (kurzív írással is elkülönítve) mesternévből és címből, évszámából, az oltártípus, ill. a rajta látható szobrok és képek megnevezéséből, méreteik és állapotuk, esetleges dátum vagy szignatúra részletes leírásából, a restaurálásra és az oltár eredetére vonatkozó adatok, végül a leltári számok közléséből. Egyszerűen beszerezhető, akár leltári katonról lemásolható adatok, gondolhatná valaki, de Glatz itt is tiszteletreméltó akribiával járt el. Elsősorban az oltárok származási helyének tisztázása területén tartozunk neki köszönettel. Az a jó érzésünk lehet, hogy minden lehető forrást feltárt, minden adatnak utána járt, hiszen még a Galéria belső adminisztrációjának, leltárkönyvi bejegyzéseinek évtizedekkel ezelőtti ellentmondásai sem kerültk el figyelmét. Nem könnyítette meg a szerző dolgát, hogy mindent csak szóval lehetett elmondania, hogy sehol nem látunk egy-egy oltárszerkezetet bemutató sematikus ábrát.

A katalógustétel következő, hosszabb részében referál az eddigi kutatásról, majd pedig elmondja saját eredményeit. Ez természetesen a legértékesebb az egészben, hiszen remek szeme van az apró részletek meglátására és egy-egy párhuzam, sőt stílusösszefüggés megállapítására. Mindez sokban elő fogja mozdítani a kutatást, hiszen

észrevételei az esetek nagy részében ugyancsak megszívlelendők, és még akkor is gondolatébresztők, amikor nem eléggé meggyőzők. Mindennek a végén a tárgy nagyon gondosan összeállított bibliográfiája.

A kötet 95 tételt számlál, a feldolgozott anyagot nagyon egészségesen nem bontva szét festményekre és szobrokra, hiszen annak idején az egységes szárnyasoltár-műfajt képviselték, legfeljebb a fémművesség hat alkotását — kelyhek, húsvéti gyertyatartók, keresztelő tál — választja külön; ezek egyébként sem olyan jelentősek, mint az előttiük felsorakoztatottak. (Van a feldolgozott művek között két leválasztott falkép is.) A rendezési elv a darabok feltételezett elkészítésének kronológiája. Az első részt a honi darabok alkotják — 73 tétel —, következik kettő, amelyet „kérdésesen szlovák eredetű”-nek vél, majd azok, amelyeket „közép-európai”-nak, azaz alsó-ausztriainak, tirolinak, Rajna vidékének, szásznak, csehnek, morvának talált, amelyeket tehát kiiktat a hazai művészet további vizsgálatának köréből. Az utóbbi két kategória említése tiszteletreméltó bátorságot mutat részéről, kis nemzetek kutatóit általában inkább az szokta jellemezni, hogy foggal-körömmel kapaszkodnak a magukénak vélt tárgyakhoz, különösen a kvalitásosabb darabokról nem hajlandók lemondani. Ő pedig még a gyűjtemény legszebb tábláinak egyikével, a krasznahorkai várból származó Keresztvittel kapcsolatban is kész elismerni a német és osztrák kutatók igazát. (Esetleg még egyenél, az 59. tételszámú szobrocskánál is megfontolhatta volna, nem inkább németalföldi import darabról van-e szó.)

Módszere az immár lassan évszázados művészettörténet-szűz-ideál, a források kiértékelésének és a stíluskritikai felismeréseknek az egyesítése. Az eddigi kutatások általában megelégedtek a hagyományos, az esetek meglepően nagy számában Divald Kornéltól származó lokalizációsakal, öneki pedig legendás felfedező-útjain nemigen volt másra lehetősége, mint hogy alaposan megvizsgálja a templomot és parókiát, és lefényképezzé, publikálja az ott megtalált alkotásokat. Radocsay Dénes ugyan sok esetben képes volt korrigálni az ilyen módon adódó tévedéseket, de kutatási lehetőségei korlátozottak voltak, neki csak a Budapesten elérhető adatok álltak rendelkezésére, a Szlovák Nemzeti Galéria irattára már nem, és az ő két corpora nem csak 95 tételt dolgozott fel, így nem csoda, hogy utána még jó néhány kérdés megoldatlanul maradt. Glatz a képekkel, szobrokkal kapcsolatban az eddigi szakirodalomban olyan jól begyökerezett falu-nevekről nemegyszer kimutatja, hogy csak félreértésként kapcsolódtak a műtárgy nevéhez. Szemmel láthatóan minden egyes kritikus provenienciát megvizsgált, nem egyhez évszázadokkal ezelőtti canonica visitatók szövegeinek kiadását is átnézte. Ennek eredményeképp némelyik tárgynál kiderült, hogy csak később, esetleg csak a múlt században került az általánosan elfogadott őrzési helyére; némely esetben az is előfordul, hogy a figura megnevezését tudta módosítani ezzel a módszerrel. Alaposabb levéltári kutatás nyilván sok hasonló eredményre fog még vezetni, szakmánkban azonban sajnos mostanában egyre csökken az ilyen bűvárkodások elvégzésére alkalmas személyek száma; féltő, hogy ezek az új





1. Maria Salome és Maria Cleofas szobra Leibicről, 1515—1520

viszonylag nagy szerepe van az ösztönös megérzésnek, de a kétely jelzése itt-ott talán mégsem haszontalan. Ilyen a kislomnici Madonna esete, amelyet egyszercsak egy számos darabból álló oeuvre középpontjából látunk kiemelkedni (12. sz. kat). Ennek részeit, a Magyar Nemzeti Galéria Szt. Dorotttyját, szentjakabfalvi Szt. Jakabját, a dénesfalvi Szt. Dorotttyt és a barkai női szenteket azonban csak az 1400 körüli stílussajátságok tartják össze, egy kézről, vagy egy műhelyről beszélni aligha jogos. Az 1400 körüli stílus egyébként sem kedvez a morellianus megfigyelésekből levont következtetéseknek; azok a viták, amelyek olyan eredménytelenül próbálják egy-egy tárgy angol vagy francia, északolasz vagy provençei voltát tisztázni, intsenek bennünket is óvatosságra. A gánóci (?) Madonna lágyabb redői, arcának különös korteszerű kiszélesedése révén merőben idegen a löcsei északi előcsarnok Kálváriájának formáitól. (29. kat. sz.) A következő, ismeretlen helyről származó (30. kat. sz.) már inkább odeillik; viszont a sokkal teltebb arcú, töredezettebb ráncokat vető ruhába öltöztetett Diósgyőri Madonna odesorolása ismét nem meggyőző („amelyet még a közép-korban importáltak Magyarországra” — teszi hozzá).

Az sem indokolt, hogy minden további nélkül a Mateóci Királysobrok Mesterének tulajdonítsuk a stílusához valóban hasonlító, de attól világosan el is térő svábfalvi (?) és németlipcei figurákat (52—53 kat. sz.). Mindenképp a mester erőterében készültek, de a koncentráció jóval kisebb rajtuk, mint az eddig is saját kezűnek elfogadott darabokon. A Madonnáról megemlíti, hogy Stossnak nem annyira krakkói, mint inkább nürnbergi hatását hordozza; ezt a nürnbergi irányulást precízebbé is tehetjük a schwabachi főoltár megemlítésével, amelyhez nagyon hasonlít a hajfonatok megoldása. Bizony jobban illeszkedik a Madonna az itt csak párhuzamos jelenségeként említett körmöcbányai, turóci csoporthoz, illetőleg az 51-es katalógusszámmot viselő Szt. Borbálához. Ez utóbbihoz pedig valóban eléggé hasonlóak az általában későbbre datált szekrényfél-alakok a kisszebeni főoltáron. Helyesen határoolja el a Mateóci Királysobrok Mesterétől az eddig hozzá túl közel helyezett Szt. Flóriánt

eredmények nem egyhamar és nem nagy számban lesznek várhatók.

Az új helyneveknél mindenesetre feltűnik, hogy milyen gyakran terelődik a Szepességre a figyelem; kétségtelen, hogy ez a terület volt a Felvidék művészileg legaktívabb vármegyéje, de a katalógus forgatójának önkéntelenül az az érzése, hogy ennyire talán mégsem volt jelentősebb a többinél. Ha a Kislengyelországot délről ért hatásról ír — márpedig erre gyakran utal, még a Dominiánus Passió Mesterénél is (22. kat. sz.) —, általában külön kiemeli, hogy ez a Szepességről jön, sőt még a Mateóci Mesterről is érdemesnek látja leszögezni, hogy a Szepességben tevékenykedett (17. kat. sz.). A barkai női szentek szerint szepességi export darabok, akárcsak a kassai Mária halála-dombormű (44. 50. 57. kat. sz.), sőt a kassai főoltár körül tevékenykedett festők mindegyikének stílusa is ott gyökerezik (22. kat. sz.). Az 51. kat. sz. alatt tárgyalt Borbála analógiái között „szepesi településről” származónak írt Szt. Borbála-figura valójában a kisszebeni főoltár szekrényfél-alakjai közül való. Ez az apró elnézés egyébként következetességét is mutatja, ő másutt többször is innen kívánta levezetni a kisszebeni főoltár stílusát. Különösen a lipcsei művészet jár rosszul: a legfontosabb XV. századi darabnak számító németlipcei oltártáblákat a Szepesófalui Trónoló Madonna Mesterének műhelyébe utalja (23. kat. sz. — a bizonyítás kulcsának tekintett kézmárki főoltár szárnyainak stílusa azonban sokkal finomabb, mint ezek); a XVI. századi oltárokat is szepesi mesterek művének véli, ez a keresztfalui Madonna révén valóban jobban odaköthető a Lándoki Mester műveihez, tehát a Szepesség egyik konzervatívabb vonulatahoz (45. 56. 68—70. kat. sz.).

Mint fentebb már szó volt róla, Glatznak nagyon jó szeme van, nagyon jól tud apróságokra figyelni és megfigyeléseiből stíluskritikai következtetéseket levonni. Nehéz az ilyen megállapításokkal szembeszállni, erről vitatkozni, hiszen itt a konkrét bizonyítékok helyett



2. Veit Stoss: A „bambergi” (1520—1523) részlete



(57. kat. sz.), de nagyon heterogén, különösen arcának sajátos lágyágát nem eléggé tekintetbe vevő analógiákat csoportosít köré. Azt mindenesetre jogosan ismeri fel, hogy az arcvonásait révén közvetlen közeli analógiának számító leibici két püspökszent-oltár főszereplői egykorúak a datált oltárszekrénnel. Jó megfigyelés volt a dénesfalvi lapos domborművek (66/1–2. kat. sz.) és a Két püspökszent-oltár dombormű-stílusának kapcsolatba hozása, bár talán túlzás a dunai iskola erős hatását látni ezeken a figurákon.

A szépasszentlőrinci két diakónus nem hasonlít eléggé a lőcsei déli karzat kálváriájára ahhoz, hogy ugyanattól a mestertől készültek tekintsük (44. kat. sz.). A lőcsei Kálvária szobrásza patetikusabb — ezt még magyarázhatnánk a témával —, erőteljesebb, mélyebb aláfaragásokkal operál, a haj visszaadásánál nem riad vissza a sematikusabb megoldásoktól. A szépasszentlőrinciek készítője lágyabb, kevesebb részletet dolgoz ki, általában az egyszerűbb megoldásokra hajlik. A közös ősből, a szépehelyi Mária halála-oltár műhelyéből való levezetés meggyőző, a bártfai múzeum bertóti szobrai kevésbé ideillők. Mindenképp meg kellene gondolni a diakónusok és a kézmárki Madonna kézmárki származásának kérdését. Bizonyos faragási sajátosságok, a női arc kissé üres ábrándossága, illetőleg a kisgyerekek kerekése, a haj megmintázása, a drapériáknak az egész test előtt egyenletes mozgalmassága olyan hasonlóságot teszik ezeket az ottani figurákhoz, elsősorban a Madonnához, hogy ez már műhely-kapcsolatra utal. A Kézmárkon tevékenykedő „műhelyt” persze nem kell olyan komolyan, nagy teljesítményűnek, stílusosan önállóan és igényesnek elképzelnünk, mint a lőcseit, sőt talán önálló léte is kétséges. Alaposabb kutatásokat érdemelne, hogy a kézmárki művészeti alkotások szerényebb kvalitása összefügg-e a város Lőcsével folytatott ellenségeskedésével, valamelyes szerény különbség kirajzolódni látszik. A szóba jöhető darabok száma növekszik a szépasszentlőrinci figurák idetartozásának felismerésével. Az is igaz, hogy Szépasszentlőrinc viszonylag messze van Kézmárktól, a közvetlen hatás nem éppen kézenfekvő. Ezek a formák jutnak az eszünkbe a 46. sz. alatt közölt izsákfalvi gyertyatartó láttán, természetesen összehasonlíthatatlanul gyengébb színvonalon; ez a falucska legalább elég közel van Kézmárkhoz. (Egy Kézmárki Mester konstruálását már Radocsay is megkísérelte.)

A leibici „két női szent”-ről egy 1700-as canonica visitatio-t idézve megállapítja, hogy Szűz Mária felfestvéreit, Maria Salomé és Maria Cleofast kell látnunk bennük (58. kat. sz. — 1. kép). A Wiese nyomán ajánlott sváb stílusirány helyett azonban inkább Nürnberg kisugárzásához tartoznak, ami épp a Szépasszéken nagyon természetesen. A meglepő talán az, hogy itt nem Pál mester közvetítő szerepe dominál — alig látjuk nyomát az ő édes vagy merengő arckifejezésének —, ez a faragó csak előképzett-ségét köszönhette a lőcsei műhelynek, utána ő maga is meg kellett forduljon Nürnbergben. Veit Stoss legkésőbbi stílusával való közvetlen ismeretség mindenesetre ezt bizonyítja. (2. kép).

Általában eredményesen nyomozza egy Püspökszent stílusösszefüggéseit, de túlságosan közel érzi hozzá a lőcsei Szt. Rókus és Damján (kat. sz. 45). Egy Remete Szt. Antal figura kiletét helyesen ismerte fel (73. kat. sz. — 3. kép), de a Pilgramra, illetőleg az alsóausztriai dunai iskolára utaló jegyeknél erősebbnek tűnnek a hazai párhuzamok. Legfőbb jellemzői: a figurát domborművé tevő laposság, a mandulavágású szemek, a redők minden antinaturalitást kizáró, de mégis az ornamentális felfogáshoz közeledő elrendezése, az arckoponya csontossága a Szent Anna-oltárok Mesterének ismertetőjegyei közé tartoznak. (Érdekes módon az analógiák között Glatz is megemlíti a héthársi főoltárt, a logikus következtetést azonban nem vonja le.) A szobor kvalitásaiból adódóan bizonyosra vehetjük, hogy a mester saját kezű munkájáról van szó, mégpedig a héthársi oltár készüléseinek idejéből, az 1520 körüli, esetleg előtti évekből. Öröndetes, hogy Glatz meghatározta a három magyar királyszent őszeleci eredetét, és véget vetett az eddigi névadásbeli bizonytalanságnak is (60. kat. sz.). Ugyanez mondható a stílus meghatározással kapcsolatos erőfeszítéseire is, bár a Szt. Imre

drapériája jobban hasonlít a besztecebányai Jeromosra mint az általa említett lőcsei Szt. Kozmára és Lénárdra. Az őszeleci Fájdalmas Krisztus nyilván idetartozik, a szépasszombati főoltár figurái azonban már csak hasonlók. A nagyőri András-szoborral kapcsolatban alighanem eltúlozza a bécsi analógiákat (63. kat. sz.). A korponai Krisztus idetartozásának kérdése a nehezen megoldható problémák közül való (65. kat. sz.). A formák mozgalmassága és érzelmessége már kevésbé illik a gótikához, az említett Riemenschneider-analógiák nem alkalmasak minden kétely eloszlatására. A végső szót alighanem az alapozást és festésmódot vizsgáló restaurátornak kell kimondani.

A katalógus első alaposabb elemzését nyújtja olyan fontos tárgyaknak, mint a már Divald óta ismert polonyi Kegyelem trónja (62. kat. sz.) és a nemrég még barokk átfestés alatt lappangó szakolcai (?) epitáfium (64. kat. sz.). Az epitáfiumra ez még akkor is áll, ha az utóbbi időben több apróbb-nagyobb említésére már sor került, részben a schallaburgi kiállítás jóvoltából, hiszen Glatz szövege akkor már régen megjelenésre várt; az azóta íródott megjegyzések egyébként messze nem olyan kimerítők, mint az itt olvasható ismertetés. A niurnbergi orientáció mindenesetre nem látszik a legjobb kifejezésnek, bizonyos ekkoriban általában szokásos Dürer-átvételektől eltekintve inkább a dunai iskola határára meg a kép stílusát. A 72. kat. sz. alatt tárgyalt képek esetében örömmel nyugtázhathatjuk az eddigi bizonytalan említések után a sorozat stílusának, hovatartozásának világos felismerését. A mester-konstrukció mindenesetre nem meggyőző, ilyen bizonytalan kvalitású festmények esetében erre már törekedni sem érdemes. A szépasszégi eredet és az említett többi szépasszégi sorozat ideillő volta biztosra vehető, bár a budapesti olvasható évszám nem 1526, hanem 1520; az azonos kézről még leginkább a budapesti és pozsonyi darabok esetén érdemes elgondolkozni.

Itt kerülhetne sor néhány apróbb ikonográfiai ellenvetés megtételére. Meglepő és általában következetesen betartott, a csak biztos tényeket leírni hajlandó óvatossággal nehezen összeegyeztethető az a könnyedség, amellyel az attribútum nélküli püspökfigurákat Miklósnak nevezi (pl. 8, 18, 20, 26, 45, 52. kat. sz.). Szent Miklós tisztelete ugyan szélteben elterjedt volt ezen az országrészen, de saját katalógusának ikonográfiai mutatójában is találunk még öt más püspökszentet, a nagyobb körültekintés nem lett volna hiábavaló. Az 50. kat. sz. analógiái között megemlíti a felhőgomolyból kiemelkedő budapesti Áldó Krisztust, mégpedig feltételezi, hogy a halott Szűz Mária lelkét tartja kezében. A bal vállnál látható redők elrendezéséből azonban inkább arra következtethetünk, hogy csak egy kisebb tárgyat, alighanem országhalmát fogott olyanformán, mint az ugyanebben a katalógusban 25-ös számmal tárgyalt képen látható. Érdekes az a kísérlete, amellyel Jiskrának, a Hunyadiak nagy ellenfelének az alakját akarja felismerni a zólyomi váról származó leválasztott falképen (20. kat. sz.), de kevésbé meggyőző. Jézus életének jeleneteit és az ábrázolt szenteket ilyenformán egy világi személy karrierjével összefüggő eseményekre vonatkoztatni meglehetősen szokatlan lett volna ebben a korban. Jiskrának egyébként is vagy páncélban, vagy palástban kellett volna megjelennie. A kép bal alsó sarkában térdelő, kezét a koldushoz feltűnően hasonlóan, voltaképp tükörképeként azonsan felemelő alak alighanem szintén adománykérről lesz, a támaszkodás-motívum szembeötlő voltából sejtethetően nyomorék. A 40-es figura hajviselete nagyon eltér Szent Pálétól.

Mind a leghelyesebben talán forráskritikai vizsgálatok eredményének mondható felfedezések, mind a szerző stíluskritikai megállapításai azt tudatosítják bennünk, mennyire az elején tartunk csak a kutatásoknak, milyen nagy még az elvégzendő feladatok száma. Glatz a továbbiakból is alaposan ki akarja venni a részét, például a ránk maradt tárgyak mesterkezék közötti elosztásából. Szemmel láthatóan ambicionálja, hogy apróbb megmintázási hasonlóságokra felfigyelve egy-egy mester oeuvre-jét rekonstruálja, és — mint már fentebb is szó volt róla — a stíluskritikához jó szeme van. Az ilyen módon körvonala-zott műtárgy-együttesek feltételezett készítőit persze





3. Remete Szent Antal szobra, 1520-as évek

szükségnévvel is ellátja, ez azonban az esetek nagy részében kissé körülményesre sikerül. Nem azt írja például, hogy „Turdossini Mester”, hanem, hogy a „Turdossini Siratás Mestere” sőt olyan is előfordul, hogy a „Lőcsei Szt. Jakab Templom Déli Karzata Kálváriájának Mestere” (45. kat. sz.). Ez a hajlandósága logikusan következik az előbb elmondott vizsgálati módszeréből, nyilvánvalóvá válik ebben is, hogy a műtárgy előkerülésének helyét nem tartja azonosnak azzal, amelynek számára készítették — és ez még mindig nem okvetlenül az a város, ahol a művész műhelye áll —, de ennek nem kellene teljes precizitással mindazt tükröznie, amit a mesterről biztosan tudunk. Érdekes lett volna nagyobb mértékben alkalmazkodni az ezzel kevésbé törődő, de jól megjegyezhető neveket adó szakmai hagyományhoz: a Litomeřicei vagy Alkmaari Mester nemcsak ezekben a városkákban működött, a Maître du Saint-Sangue sem csak Szent Vér-képeket festett, az 1488-as Mester dolgozott a mondott évszám előtt is, utána is stb. Egy nevet aligha érdemes másnak tekinteni, mint önmagában üres formának, amelyet az újabb kutatások úgyis újabb tartalommal töltenek majd meg. Már csak azért sem érdemes arra törekedni, hogy a tudomány éppen elért eredményeit a megnevezésbe is belesűrítsük, mert akkor a későbbi felfedezések nemcsak új művekkel bővítik ki a szükségnévvel ellátott mester hipotetikus életművét, de új névhez is kell, hogy juttassák, úgyhogy a következő század specialistájának már az lesz imponáló feladata, hogy kiismerje magát az eddig adott, elhagyott, esetleg reaktivált nevek dzsungelében.

Amúgy is elég helytelen az egyszerű megszületett nevek mostanában nem ritka átalakítása: az oeuvre első összeállítója megérdemli, hogy iránta való tiszteletből a továbbiakban az általa életre hívott árnyalak az általa adott név szerepeljen. A Szent Anna Oltárok Mestere és a Kísszebeni Angyali üdvözlés-oltár Mestere műveként fel-

sorakoztatott faragványok összetartozásáról folyhatnak viták, de ezek csak egy stíluskritikai módszerekkel összeállított életmű peremét illetik, a törzse ugyanaz marad. Tehát aki a régi nevén emlegeti, az nem mulaszt el egy főhajtást az együttes immár halott megteremtője iránt, aki az új nevet először alkalmazta, az akaratán kívül is azt a benyomást kelti, hogy ő az alkotó. Tévedés ne essék, nem Glatz az, aki új nevet adott a Szt. Anna-oltárok Mesterének, de a Radocsay által Osztropatakinak mondott faragót ő keresztelte át Toporci Kálvária Mesterévé. Nem öncélúan tette ezt sem, hanem azért, mert az előző névadás alapjául szolgáló szobrok osztropataki származása kérdésessé vált, ám ez bármelyik általa adott névnel is megtörténhet, sőt az is, hogy a kétségek később eloszlanak.

Sok tehát az új mester-név, amelyek vagy ez alkalommal születtek (a 8. oldalon fel is sorolja őket), vagy legalábbis még nem tudtak eléggé felszívódni a szakmai köztudatban. Helyes lett volna az egyes tételeket bevezető kurzív szövegrészben röviden jellemezni minden szükségnéven szereplő figurát, a kevésbé tájékozott olvasó bizony nem minden esetben tudja kitalálni, mikor kiről van szó. Még az is előfordul (23. kat. sz.), hogy egy hirtelen nagyon jelentőssé vált festőhöz, akinek műhelyéből olyan kapitális művet származtat, mint a németlipcsei oltár, csak saját korábbi cikkét tudja irodalomként megadni. A szerzőnek a műveket névhez kötő, művészalakokat konstruálni próbáló törekvéseivel szemben a stíluskritikai módszer korlátaira gondolva szükséges némi kételyt hangoztatni. Ezek a képek és szobrok inkább a kollektív munkát is lehetővé tevő műhelyek, mint stílusjegyeikről markánsan megkülönböztethető művészegyének produktumai voltak; nem csoda, hogy az ennyire csak stíluskritikai érvekkel összeállított életművek nem mindig szoktak hosszú életűek lenni. Nem biztos tehát,



4. A héthársi Mária-főoltár szekrénye, 1520 körül



hogy érdemes összegyűjtésükre és megnevezésükre ennyi energiát fordítani.

A katalógus egyébként nem elégszik meg azzal, hogy a Pozsonyba került tárgyakkal kapcsolatos eddigi kutatások megbízható képét adja, de teljesen új, eddig közzé sem tett tárgyakat is ismertet. Ez viszonylag ritkább eset, az azonban már többször előfordul, hogy olyan műveket van alkalma alaposan datálni és lokalizálni, amelyekről eddig éppen csak említés tétetett, vagy egy kevésbé ismert és nagy hatásúnak nem mondható kiállítás, mint az 1946-os pozsonyin ugyancsak általánosságban mozogva határozták meg, esetleg a topográfia készítésekor bukkantak rá. Elmondhatjuk, hogy a feldolgozott anyag csaknem egyharmadánál a tárgyak értékelését vagy a velük kapcsolatban számon tartandó vélekedést módosítani tudta — ezt pedig annak is elismeréssel kell regisztrálnia, aki történetesen egyik vagy másik megállapításával nem ért egyet.

Munkájának alaposságát mutatja a galgóci Jézus születése-domborműről írt cikk (36. kat. sz.), melynek legrégibb bibliográfiai adata 1844-ből való és irodalomjegyzéke 45 tételből áll. Glatz még erről a nagyon alaposan bemutatott, körültekintően megvitatott tárgyról is tud újat mondani; az eddigi szerzők csak Bécs és Kassa viszonylatában vizsgálták, ő nagyon szerencsésen ideveszi a körmőcbányai szobrászatot. Különös, hogy a legszebb körmőcbányai figurát, a Félholdon álló Madonnát ebben a leírásban a Születés mestere sajátkezü művének nevezi, a 37. kat. sz. alatt viszont csak azt írja, hogy annak közelében született. (Minden bizonnyal ez az utóbbi feltételezés áll közelebb az igazsághoz.) Talán még az ilyen bemutatásoknál is jelentősebb néhány nem vagy alig ismert tárgy meghatározása, illetőleg az eddigi megállapítások jelentős módosítása (többek között 7, 16, 19, 20, 22, 34. kat. sz.). Főként a régebbi kutatás által némileg elhanyagolt, provinciálisnak bélyegzett tárgyakról tudhatunk meg sok érdekeset kutatásainak jóvoltából.

Ha valaki — ez katalógusnál ritkaság — rászánja magát, hogy a kötetet elejétől végéig elolvassa, az még

tovább fokozódó elismeréssel érzékeli, hogy a szerző milyen sokszor nyilvánít véleményt saját gyűjteményébe nem tartozó műtárggyal kapcsolatban is. Például a budapesti Nemzeti Galériában található kassai Mária haláláról megállapítja, hogy szepesi, mégpedig a lőcsei Havas Boldogasszony-oltár műhelyéből, de ezt csak néhány, vele kapcsolatba hozható mű tárgyalásánál írja, pl. a 44, 50, 57-es katalógusszám szövegében. A nagyon értékes adat így bizony valósággal el van rejtve. Még jelentősebb a lőcsei Szt. Katalin-oltár predellájával kapcsolatos állásfoglalása, minthogy az általa javasolt 1390—1400-as keletkezési dátum figyelemreméltóan — alighanem túlzottan — korai; ez is csak egy 1490—1500 körüli Zsófia-szobor tematikai előzményei között található (47. kat. sz.). A kiadó részéről voltaképp igen csekély erőfeszítés kellett volna ahhoz, hogy a könyv használhatósága jelentősen emelkedjék, csupán egy jó névmutatót kellett volna csatolni hozzá, hogy aki egy kassainak számon tartott darabban kapcsolatban akar újat megtudni, az ne kényyszerüljön addig lapozgatni, amíg egyik-másik stílusán hasonló műnél rátalál. Itt a „jó” névmutató a fontos, mert egy olyan-amilyen van a kötet végén, de abban csak az egyes tételek címénél megadott mesternév van feltüntetve, hiányzik a szövegbe, a „sorok közé” rejtett információ. Egy esetleges második kiadásnál feltétlenül szükség lenne egy olyan indexre, amelyik helynév szerint, mégpedig a régebbi kutatás által használt és az újonnan megállapított helynév szerint egyaránt feltüntet minden műtárgyat, amelyről a szerző analógiaként, ellenpéldaként, az oeuvre-höz sorolható darabként vagy bármi más okból szót ejt.

A cím mellett, sorozatcímet sugallóan — kissé ezotérikusan — az áll, hogy „Fontes 1.”. Jó lenne, ha ez további katalógus köteteket jelentene. A kezdet után nagyon reméljük, hogy azok is megfelelnek majd annak az impónálóan magas mértéknek, amelyet Glatz diktált.

Végh János

## G. SÁNDOR MÁRIA: RENESZÁNSZ BARANYÁBAN

Akadémiai Kiadó, Budapest 1984. 192 lap, 127 kép

Reneszánsz építészetünk emlékeiről viszonylag kevés részletbe menő feldolgozás készült, de még kevesebb az olyan munkák száma, melyek egy-egy jelentősebb építmény egészét, vagy egy többé-kevésbé önálló egységet alkotó terület reneszánsz építészetét vizsgálják. Ezek többsége is az egyes épületfaragványokat szinte önálló művészeti alkotásnak tekinti, s így kizárólag stíluskritikai módszerekkel elemzi. Ez az eljárás általában a vizsgált anyag jellegéből következik, hiszen e faragványok gyakran egyedüli hírmondói az elpusztult épületeknek, és ismeretlen úton kerültek az egyes gyűjteményekbe. De ha mégis fennálló épületeken-épületekben találhatók, a számtalan későbbi átépítés miatt beható régészeti kutatás nélkül ritkán határozható meg eredeti formájuk, elhelyezésük, esetleges átalakításuk kora, s legfőképpen az egykori épület egésze, homlokzat- és térrendszere.

Ezért különösen fontos azon emlékek feldolgozása, ahol szélesebb értelemben vett régészeti kutatásra — ásásra és „falkutatásra” — nyílt mód. G. Sándor Mária 1960 és 1967 között végezte a mecseki Mária-templom feltárását, s ennek során jelentős reneszánsz épületfaragványok kerültek napvilágra. E leletek értékelése során nem csupán a kis méretű vár palotaszárnyának 1530 körüli formáját sikerült rekonstruálnia, hanem egyúttal megállapította a máriai faragványok szoros kapcsolatát a pécsi, pécsváradi s részben a siklósi reneszánsz emlékekkel is. A mintegy két évtizedes kutatómunka eredménye azután a mai Baranya reneszánsz építészetének monográfiája lett, s a kandidátusi disszertációként megvédett dolgozat igen gyorsan megjelent könyv formájában is.

A szerző a kötetben nagy alapossággal dolgozta fel az említett reneszánsz építkezésekre és az építetőkre vonat-

kozó írott adatokat, s ugyanígy törekedett a rendelkezésre álló régészeti források kiaknázására is. Könyvének különösen nagy értéke a rendkívül gazdag dokumentációs anyag, mely a „Függelék” több mint száz tételében felsorolt kőfaragványok többségének magas színvonalú fényképes és rajzi bemutatását adja. Ebben arra törekedett, hogy régészeti-szerkezeti megfigyelések vagy analógiák alapján az egyes töredékeket formai és szerkezeti rekonstrukciókba illessze. Célkitűzését, hogy a faragványtöredékekből összeállított nyílászerek és más építészeti részeket elemzéséből kiindulva jusson el az épületek egészének megismeréséhez, teljes egészében csak Mária esetében érthető el. A pécsi és siklósi emlékek esetében az eddigi régészeti kutatások korlátozott kiterjedése miatt erre nem volt mód, de az elvégzett részlet-rekonstrukciók itt is az eddigieknél jóval alaposabb stíluskritikai, építészettörténeti vizsgálatot tettek lehetővé.

G. Sándor Mária munkájában először a pécsi emlékanyagot elemzi. A püspöki székhely Janus Pannonius óta humanista szellemi központ, ennek ellenére a legkorábbi, egyértelműen meghatározható reneszánsz kőfaragvány csak 1498-ból származik. Ez Ernusz Zsigmond püspök címeres kőablakja, mely egykor a püspökvár kaputornyát díszítette s a szerző vezette régészeti kutatás eredményei szerint a vár külső falóve elkészültét jelzi. Ernusz építkezett a székesegyházban és a püspöki palotán is, itt azonban a reneszánsz formák megjelenése nem bizonyítható. G. Sándor Mária a korábbi irodalom által behatóan tárgyalt pasztorium mellett — melyet a többi emléktől független, esztergomi eredetű munkának tart — az eddig múzeumba került faragványokat kivétel nélkül Szatmári György püspökségének idejéhez (1505—1521) köti, anél-



kül, hogy ezen belül közelebbi korhatározásra vállalkozna. Arra sem tesz kísérletet, hogy a töredékeket a püspök egyes építkezései — Aedes Sacmariae kápolnával és könyvtárral, tettei palota, püspöki palota — szerint szétválassza, hiszen hiteles faragványlelet csupán az utóbbi épület újabb tatarozása során került elő.

A faragványanyag elemzése során három csoportot különít el egymástól. Közülük a legegységelműbb a Szatmári-címerrel díszített félköríves ajtók értelmezése, ezek egyedüli közvetlen párhuzamai épp a márévári építetöt határozták meg. Gazdagabb lehetett a ma már csak kis töredékekből — köztük vörösmárványból készült, igen kvalitásos darabokból — álló csoport, melyre első sorban a rozettás díszítés jellemző. Ez utóbbiakat G. Sándor Mária beható elemzéssel dalmát mesterek munkáinak határozza meg, akik dolgoztak a püspöki palotán is, bár itt az ablakok többsége — a Káptalan u. 2., Brodarics-féle préposti házhoz hasonlóan — szélesebb körben elterjedt, egyszerű profilú, keresztosztós megoldású volt.

Az utóbbi évek pécsi városrekonstrukciós munkái során előkerült újabb faragványok közül a szerző nagy figyelmet szentel a Munkácsy u. 5. számú házból származó delfines-növénydíszes, ugyancsak dalmát eredetűnek meghatározott nyíláskereteknek, melyek a máréi faragványok legközelebbi rokonai.

Az írott adatok mellett előkerült címeri igazolják, hogy Máré várát a középnemesi réteghez sorolható Bakics Pál építtette át 1527 és 1533 között. Az ásatási megfigyelések alapján részletes leírást kapunk a palotaszárny építéstörténetéről, a több mint tíz külső és belső építészeti részlet rekonstrukciójának, helymeghatározásának alapjairól. A gazdag rajzdokumentáció segítségével képet alkothatunk magunknak az egykori reneszánsz palota egészéről. Az egyes részletek — különösen a címeres ajtókeretek, a rozettás és delfines díszítésű ablakok, a kandalló — egyértelműen bizonyítják mestereik pécsi kapcsolatait — mintegy provinciálisabb szinten visszatükrözik az elpusztult előzményeket.

A szerzőnek nem álltak rendelkezésére a már többévtizede folyó pécsváradi kutató-helyreállító munka eredményei, így csupán néhány, a pécsi és máréi anyaghoz kapcsolódó faragványt ismertethet munkájában. Ezért itt kell megemlítenünk azt a dokumentálatlanul maradt 1976. évi megfigyelésünket, miszerint a 95. képen közölt rozettás konzolkő egy, az ÉNy-i „őregtorony” emeletének ÉK-i

sarkában kialakított kandalló tartozéka volt. Várható tehát, hogy az apátság építéstörténetének feldolgozása egy jelentősebb reneszánsz periódust határoz majd meg.

Az épület egészére kiterjedő régészeti kutatás hiányában volt kénytelen G. Sándor Mária a siklói vár reneszánsz periódusát értékelni. Az in situ, másodlagosan beépített vagy kiasott kőfaragványok — nyíláskeretek, kandallók, loggia, stb. elemei — többségét, a klasszikus profilú darabokat 1510 illetve 1514 és 1519 közé helyezve Perényi Imre nádor építkezéseihez köti. A stílus-, sőt méretegyezések alapján mestereiket az udvari építkezéseken — Buda, Nyék, Solymár —, majd a simontornyai, ötvöskónyi, nyírbátori, stb. várakban foglalkoztatott olasz lapididák között keresi. A nádor díszes címertábláját ennél korábbi időszakra, a kápolna díszes keretezését — Szőnyi Ottó feltevését elfogadva — valamivel későbbi időre keltezi, hasonlóan néhány, pécsi emlékek felé mutató tagozathoz. A várkápolna építését Horler Miklós felfogásával szemben a Garaiakhoz köti, s így a felszentelésre vonatkozó 1515. évi adatot csak átalakításként értelmezi.

A pécsi és máréi emléktárhelyek közlésével kirajzolódó, Budától nagyrészt független Jagelló-kori művészeti központ megismertetése reneszánsz-kutatásunk jelentős eredménye. Nem csupán az új stílus szétterjedését és egyúttal „elnépiesedését” mutatja, de bizonyítja azt is, hogy e vidéken a mohácsi csata egyáltalában nem jelentett törést az építészeti tevékenységben. Erre utal néhány legújabb Tolna megyei régészeti kutatás is — egyébként Máré szintén a történeti Tolnában fekszik! Az ugyancsak kisméretű Felsőnyék várában a kevésbé tehető Dombaiak, a szomszédos Ozora hatalmas várkastélyában Hédervári Ferenc építkezik az 1520-as években. A kőfaragványok anyaga mindkét helyen a máréival egyezik meg, s feltűnik rajtuk az ugyancsak onnan ismert tulipán- és rozetta-minta is. Ozorán emellett érdekes gótikus elemek is jelentkeznek.

Várható tehát, hogy G. Sándor Mária könyve a hazai reneszánsz építészet kutatásának újabb ösztönzője lesz, s ennek eredményeképpen tovább szélesedik az általa meghatározott pécsi műhely köre. Egyúttal remélhető az is, hogy hamarosan sor kerül az utóbbi időszakban ugyancsak intenzíven kutatott többi reneszánsz építészeti emlékünk monografikus mélységű közzétételére is.

Feld István

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1984. augusztus 30 — Terjedelem: 111 (A/5) ív  
86.15216 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Hazai György



## СОДЕРЖАНИЕ

### ОЧЕРКИ

ЙАБОР, АННА:	Кракер в Вене, 1719—1744/46 гг. ....	197
БУЗАШИ, ЭНИКЕ:	Распространение мотива дружбы в венгерской портретной живописи 18-го века .....	212

### ИССЛЕДОВАНИЯ

	ШЕСТЬДЕСЯТ ПЯТЬ ЛДТ КЛАРЕ ГАРАШ.	
	Библиография .....	237
НАДЪМИХАЙИ, ГЕЗА:	Фрагменты иконостаса на северо-востоков Бенгрии .....	241
БОРОШ, ЛАСЛО:	Живопись в церкви с. Зич: произведения Ференца Ксавера Бюхера 1786-го года .....	248
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Второй (погибший) план центра эстергомского примаса, работы франца Антона Хиллебранда .....	255
НЕМЕШ, МАРТА:	Первый паноптикон Венгрии: будапештско-древнебудайская шелкомотальная мануфактура .....	261
ШЕНЕР, АЛФРЕД:	Трактат Ада. Серийная миниатюра в рукописной книге на ивритском языке конца 18-го века .....	271

### ОБЗОР

<i>Бег, Янош:</i> Anton C. Glatz: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej galérie. Fontes 1. Bratislava 1983 .....	279
<i>Фелд, Итван:</i> Мария Г. Шандор: Ренесанс в обл. Бараня. Издательство Академическое, Будапешт 1984. 192 стр., 127 фотографий .....	283



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

JÁVOR, ANNA:	Kracker à Vienne, 1719—1744/46 .....	197
BUZÁSI, ENIKŐ:	L'expansion du motif de l'amitié dans la peinture de portraits au 18 <sup>e</sup> siècle en Hongrie .....	212

### RECHERCHES

	KLÁRA GARAS A SOIXANTE CINQ ANS.	
	Bibliographie .....	237
NAGYMIHÁLYI, GÉZA:	Fragments d'iconostases en Nord-Est-Hongrie .....	241
BOROS, LÁSZLÓ:	Les peintures de l'église de Zics: oeuvres de Ferenc Xaver Bücher de 1786 .....	248
MOJZER, MIKLÓS:	Le deuxième (détruit) plan de Franz Anton Hillebrandt pour le siège primordial d'Esztergom .....	255
NEMES, MÁRTA:	Le premier panopticon en Hongrie: la manufacture filataire du soie à Budapest-Vieille Bude .....	261
SCHÖNER, ALFRÉD:	Le Tractat de l'Enfer. Une série de miniatures dans le livre manuscrit en langue hébraïque de Nagykanizsa de la fin du 18 <sup>e</sup> siècle .....	271

### REVUE DES LIVRES

<i>Végh, János</i> ; Anton C. Glatz: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej Národnej galérie. Fontes 1. Bratislava 1983 .....	279
<i>Feld, István</i> ; G. Sándor, Mária: La Renaissance à Baranya. Éditions de l'Académie, Budapest 1984. 192 pages, 127 photos .....	283

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIIR) Budapest V., József nádor tér 1., 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (1363 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 232,— Ft

1 szám ára: 58.— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat  
H-1389 Budapest, Pf. 149.

